أسرار التخييل الروائي

عنوان الكتاب: أسرار التخييل الروائي

اسم المؤلف: نبيل سليمان

المراجعة اللغوية: دار الفراعنة للنشر

رقم الإيداع: 2020/23638

الترقيم الدولي: ISBN: 978-977-6780-89-8

محمول: 01006141645

تـ: 0239769176

رئيس مجلس الإدارة: إكرام عيد

المدير العام: م عادل التوتي

المدير التنفيذي: عزة إبراهيم

نبيل سليمان

أسرار التخييل الروائي

دراسات

دار الفراعنة للنشر والتوزيع والترجمة

مقدمة الطبعة الأولى

ذهب أرسطو إلى أن السرد التخييلي أوفر فلسفة وعلمية من التاريخ، لتعلقه بالحقائق العامة. ولأن السرد التخييلي، بحسب أرسطو، يُعنى بما يحدث، وليس بما حدث، فلا تكفي معه القوانين العامة. وفي ذلك الأمس البعيد ذهب أفلاطون إلى أن التخييل أبو الكذب. أما في يومنا فقد ذهب مارتن والاس إلى أن التخييل ابن الكذب، فيما رآه سيرل أكبر تعقيدًا من الكذب.

بتحديد السرد التخييلي بالرواية تطلع ـ مما تقدم ـ الأسئلة عما بين الرواية والتاريخ (ما حدث) وراهن الكاتب والكتابة (ما يحدث)، وعن اللغة والمخيلة وبذا تمضي الأسئلة إلى أسرار التخييل الروائي ـ وبعبارة بعضهم منذ أرسطو: القوانين الخاصة بهذا السرد ـ مما يتعلق بتفاعل صدقه وكذبه، تزييفه وحقائقه، مرجعيته ولذته ولعبه و.. على طريق قيامته.

من أسرار التخييل الروائي، ومع كل رواية وقراءة، ينهض أو يتقوض أو يغمض أو يتعقد أو ينجلي أو يتبسّط سرٌّ أو أكثر من أسرار التخييل الروائي، وذلك ما يحاول هذا الكتاب أن يتقراه عبر أكثر من ستين رواية عربية، جلّها مما صدر إبان رحيل القرن العشرين وقدوم القرن الحادي والعشرين، حيث يتواصل الدفق الروائي العربي، وتتكاثر الأصوات الجديدة. ولأن الرواية العربية قد بلغت ما بلغت، آثرتُ أن يبدأ الكتاب بالسؤال عن صبوتها الكونية والعالمية، وعن شأنها مع شرك العالمية ـ الخصوصية، حيث قد يكون مجمع الأسرار، أو واحدًا من مجامعها الكبرى على الأقل.

من بعد، ومن فصل إلى فصل، تدافعت الأسئلة: لماذا أخفى بهاء طاهر وعبد الجبار العش مدينتيهما الروائيتين، الأول في رواية (الحب في المنفى) والثاني في رواية (وقائع المدينة الغريبة)؟ ما الذي حققته روايات غازي القصيبي (العصفورية) وهاني الراهب (رسمت خطًا في الرمال) وأبو بكر العيادي (آخر الرعية) وواسيني الأعرج (المخطوطة الشرقية) ومؤنس الرزاز (سلطان النوم زرقاء اليمامة) من التكنية بعربستان أو عربانيا أو أندروميدا أو نفيطية أو بمدينة الضاد أو بمدينة الزيت؟ إلى أين أفضت مغامرة التجريب في بناء رواية عزت القمحاوي (غرفة ترى النيل) وفي معنى الصداقة والموت؟ إلى أين أفضت تلك المغامرة في التفاعل مع

الأنترنيت في رواية محمد سناجلة (ظلال الواحد) أو في رواية خليل صويلح (بريد عاجل)؟ وماذا عن بلوغ تلك المغامرة حدّ بناء رواية (قمر بحر) لعلم الدين عبد اللطيف بالتفاعل مع شخصية من رواية كاتب آخر؟ كيف حضر الكاتب أو الكاتبة في روايات (الكرنفال) لمحمد الباردي و (مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان) لعبده جبير و(الوفاة الثانية لرجل الساعات) لنورا أمين؟ وهل للأنوثة وشمها في روايات عفاف البطاينة (خارج الجسد) ولطيفة الدليمي (حديقة الحياة) وهيفاء بيطار (امرأة من هذا العصر) ورجاء عالم (موقد الطير) وآمال بشيري (فتنة الماء)...؟

من الأسئلة السابقة ومن سواها في بقية فصول الكتاب، يبدو أن أسرار التخييل الروائي تتشظى وتنبهم وتلتبس، كما يبدو أنها تزداد غواية أو سذاجة أو فجاجة أو... ومن ذلك ما يتعلق في الفصول التالية بالعبودية (يوسف المحيميد: فخاخ الرائحة) والبداوة (ميرال الطحاوي: نقرات الظباء . أحمد إبراهيم الفقيه: فئران بلا جحور) والشيخوخة (الحبيب السالمي: عشاق بيّه . جميل إبراهيم عطية: المسألة الهمجية) والصراع العربي الإسرائيلي (ناديا خوست: أعاصير في بلاد الشام) والصراع الداخلي (منهل السراج: كما ينبغي لنهر) وحرب الخليج الثانية (غالية قباني: صباح امرأة) ووعي الآخر الأمريكي والرحلة (صنع الله إبراهيم: أمريكانلي . أنيسة عبود: باب الحيرة . ماري رشو: أول حب آخر حب) وتخييل اليهودي سواء في الأندلس (فوزية شويش السالم: حجر على حجر) أم على أبواب قيام إسرائيل أم بعده (فيصل خرتش: حمام النسوان . كمال الخمليشي: حارث النسيان . يوسف فاضل: ملك اليهود . ممدوح عدوان: أعدائي . الحبيب السايح: تماسخت). وكذلك هو الأمر حين تتعلق أسئلة وأسرار التخييل الروائي بالحفر في التاريخ (خيري الذهبي: فخ الأسماء . ثائر تركي الزعزوع: السلطان يوسف..) أو بتفاعل زمن الكتابة مع زمن الكاتب أو بِسَوْقِ الزمن الروائي عشرات السنين إلى المستقبل...

إنه غمار من الأسئلة كما هو غمار من الأسرار، يقترح هذا الكتاب صياغة بعضها كما يقترح صياغة بعض الأجوبة، ولكن مع التشديد على أنه ليس من جواب قاطع ولا من سؤال أخير. ومع التشديد أيضًا على أن تقوم محاولة فض الأسرار كمحاولة صياغة الأسئلة والأجوبة . في حضور النصّ، وهذا ما ضاعف الحرص على عرض النصّ. ولعله من فضل القول بأن تبويب النصوص تحت عنوانات الفصول، لا يعني أنه ليس في مدونة فصل ما

يتصل بسواه، إنما هي الغلبة قد مالت بنص إلى فصل. كما حرصت القراءة على ألا يحرمها التبويب من تناول أمرٍ ما في نصٍ ما لا يؤطره الفصل. وكل ذلك إنما يشير إلى جماع القراءة في نهاية الكتاب، إذ تتجدد الأسئلة والأسرار، ولكن بعدما انعجنت بالنصوص، كما انعجنت النصوص بها.

مقدمة الطبعة الثانية

نادت السطور الأولى من مقدمة الطبعة الأولى لهذا الكتاب ما أرسل أرسطو وأفلاطون ومارتن والاس وسيرل في التخييل. وها أنذا أبدأ مقدمة الطبعة الثانية بمناداة ما أرسل الفارابي والجرجاني وابن سينا وابن منظور في المخيلة والتخيل والمتخيلة، لغةً وفلسفةً، وأترك للقراءة أن تشبك كل ذلك بالتخييل، نشداناً لما لعله يعزز السعي في أسرار التخييل الروائي.

يرى الفارابي (874–950م)، وهو المعلم الثاني بعد أرسطو المعلم الأول، أن المتخيلة "هي التي تحفظ رسومات الأشياء بعد غيبتها عن مباشرة الحواس لها، فتركّب بعضها إلى بعض تركيبات مختلفة، وتفصل بعضها عن بعض تفصيلات كثيرة مختلفة، بعضها صادق، وبعضها كاذب، وذلك في اليقظة والمنام"[1]. أما المعلم الثالث، والشيخ الرئيس وأرسطو الإسلام: ابن سينا (980–1037م) فيرى أن "المخيلة هي ملكة ناتجة عن الإحساس، لأن التخيل إحساس ضعيف، فنحن حين نرى الأشياء الماثلة أمامنا بالفعل تظل آثارها وصورها بعد غياب المحسوسات عنا كامنة في قوة أو ملكة باطنة موجودة فيناهي المخيلة. فالتخيل إذن إدراك المحسوسات في غيابها، بينما الإحساس إدراك المحسوسات في حضورها"[2].

ويذهب الشريف الجرجاني (1340–1413م.) أبعد إذ يرى أن "المتخيلة هي التي تتصرف في الصور المحسوسة والمعاني الجزئية المنتزعة منها. وتصرفها بالتركيب تارة والتفصيل أخرى، مثل إنسان في رأسين أو عديم الرأس، وهذه القوة إذا استعملها العقل سميت مفكرة كما أنها إذا استعملها الوهم في المحسوسات سميت متخيلة"[3].

وبالعودة إلى اللغة – لماذا لم أبدأ بها؟ – هو

[1] نقلًا عن إبراهيم محمود: العرب لا يحبون البصل: دراسة في متخيلات اللغة، منشورات سطور، ط1، بغداد 2019، صفحة 123.

[2] نفسه.

[3] نفسه

ابن منظور (1233–1311م.) يغمرنا بجوده في (لسان العرب): خالَ (ظنّ) يَخال خَيْلًا وخِيْلةً وخَيْلةً وخالًا وخَيْلًا وخِيْلانا ومخالة ومخيلةً. وخَيَّل عليه" شبّه له، وفلان يمضي على المُخيَّل، أي يمضي على ما خيّلت، أي على ما شبّهت، وخَيّل عليه تخييلًا: اتهمه، وخَيّلت السماء وتخيلتْ: تغيّمت وتهيأت للمطر فرعدت وأبرقت. والخيال والخياله ما تشبَّه لك في اليقظة والحلم عن صورة، وهو الشخص أو الطيف. والخيال لكل شيءٍ تراه كالظل... ولكن ما لكل ذلك والرواية؟ بالأحرى: ما لكل ذلك وأسرار الرواية / أسرار التخييل الروائي؟

يرتهن أيّ جواب للقراءة. وبالنسبة لي، يتعلق كل ما قالته هذه المقدمة حتى الآن وكل ما ستقوله، بمقدمة الطبعة الأولى. وهنا أمضي إلى الإضافات التي جاءت بها هذه الطبعة، وهي روايتا سومر شحادة وإسلام أبوشكير إلى فصل (كنائية المدينة الروائية)، ورواية – أم سردية؟ – رائد وحش إلى فصل (تقاسيم على التجريب). أما الإضافة الأكبر فكانت إلى فصل (الأنوثة وسْمًا روائيًا) وهي روايات سمر يزبك وابتسام التريسي وجهينة العوام ومها حسن. وإلى فصل (التاريخ روائيًا) أضفت البحث الذي ساهمت به في مؤتمر (قضايا البشرة السوداء) ونظّمه بيت الرواية في تونس (8–10 مارس/ آذار 2019). وقد تناول البحث روايات لسميحة خريس وحمّور زيادة وميسون صقر ومريم الغفلي ومُحَمَّد المنسي قنديل وسلوى بكر ونجوى بن شتوان وخالد البسام. وفي فصل (الزمن المستعاد روائيا) أضفت رواية ثانية لفواز حداد وهي (السوريون الأعداء). وأخيرًا، أضفت إلى فصل (الحرب روائيًا) روايات لخليل صويلح وعتاب شبيب ووحيد الطويلة وحسن صقر. وبذا أربى عدد الروايات التي تناولها الكتاب على ثمانين رواية، عدا عن الروايات التي اكتفيت بالإشارة الوجيزة إليها، حيث اقتضى المقام، وهي تكاد تناصف مدوّنة الكتاب.

من الحق أنني كلما كتبت رواية أو كلما قرأت أو تناولت بالدرس رواية ليس فيها عرج ولا عوج، أي كلما اكتشفت أو قاربت سرًا من أسرار التخييل الروائي، أراني أزداد بهذه الأسرار جهلًا وافتتانًا وإصرارًا على أن أهب لها ما تبقى من العمر.

اللاذقية 2019/5/27

الفصل الأول

كنائية المدينة الروائية

في الفصل الرابع (رواية المدينة ومدينة الرواية) من كتابه (الرواية في القرن العشرين)[1] يرى جان إيف تادييه أن المدينة الروائية هي قبل كل شيء عالم من الكلام، سواء كانت انعكاسًا أم انزياحًا. وهي في ذلك قريبة من شخصية الرواية، وتنبغي معالجتها كفضاء أبدعته الكلمات. ومن المدن الروائية التي يُعنى بها تادييه مدينة هيليوبوليس التي عنونت رواية جنجر، التي لا تشترك مع طيبة المصرية في شيء، وتفلت من المعايير الواقعية فيما هي تملي بنيتها. ويضيف تادييه أنموذجًا آخر للمدينة الروائية، كالذي تبدى في رواية كافكا (المحاكمة) حيث تتلامح معالم براغ، وإن كانت الرواية لا تسمّيها.

تلك هي إذن المدينة الروائية التي تتعين باسم مدينة بعينها، دون أن تحمل منها غير الاسم. وتلك هي أيضًا المدينة الروائية التي لا تتعين، وإن تكن تحمل من مدينة ما يعيّنها. وإلى هذه وتلك، ثمة المدينة الروائية التي تتعين في مدينة واقعية ـ قاهرة نجيب محفوظ مثلًا ـ وهي الأكثر حضورًا في الرواية بعامة.

في أي من هاته المدن الروائية الثلاث ينبغي التشديد على ما سماه ميشيل بوتور بالإحالة التخييلية بين الفضاء الواقعي والفضاء الروائي[2]، أو على ما سماه صلاح صالح بمثنوية الاتصال والانفصال بين المكان الخيالي والمكان الواقعي[3]. أما غاية هذا التشديد فهي تقوم ـ مثل أسّه ـ في كنائية الفضاء المديني الروائي، حيث تشتغل استراتيجية اللا تعين، فيكون للمعنى الجمالي نظامه أو أنظمته. وسيكون تشغيل هذه الاستراتيجية، وجلاء تلك

---

(1) ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة 1998

(2) انظر: ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، دار عويدات، بيروت 1971.

(3) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، ط1، القاهرة 1997، ص 88.

الكنائية وهذا المعنى، مناط دراستنا للرواية العربية التي لا تعيّن زمانها ولا مكانها، أو تكتفي من التعيين بالزمان، ذلك أن هذه (اللعبة) التي تواترت في التجربة الحداثية الروائية العربية منذ أكثر من عقدين، تواترًا لافتًا، باتت ظاهرة تذخر بالأسئلة. وربما كانت خماسية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) المثال الأكبر لها، حيث قامت (حران) و(موران) كمدينتين روائيتين، وبدّل المكان ـ غالبًا ـ داخل الجزيرة العربية مرجعيته، وإن تكن المطابقة بين الروائي والمرجعي ظلت يسيرة، بينما حافظ المكان خارج الجزيرة العربية على مرجعيته، وهو ما يعلله صلاح صالح بحرص الكاتب "على تعميم صورة هذه المدن المؤقتة المرتجلة وصلاحية عدها أنموذجًا، أو حالة نمطية لجميع المدن الأخرى المماثلة التي أنشأتها حضارة البترول وسياسات النهب الاستعماري أينما كانت"[4]. ويذهب صلاح صالح إلى أن تبديل المكان لاسمه في (مدن الملح) لا يبدو محمَّلًا بقيمة فكرية أو فنية صريحة، ويرجّح أن ذلك نابع "من حرص الكاتب على نسبة عمله الضخم إلى فن الرواية الخالص، ومنعه من الانضمام إلى التاريخ أو التوثيق التاريخي، إضافة إلى شيء من الرغبة في تأكيد افتراق روايته عن الرواية التاريخية التي تضع همها الأساسي في سرد الوقائع والأحداث كما جرت بالضبط"

من ذلك العهد (المبكر) لاستراتيجية اللا تعيين في المدينة الروائية، تأتي أيضًا ثلاثية اسماعيل فهد اسماعيل (المستنقعات الضوئية ـ الحبل ـ الضفاف الأخرى) حيث تومئ المدينة الروائية إلى بغداد. وكذلك تأتي رواية حنان الشيخ (مسك الغزال) ورواية هاني الراهب (التلال) ورواية عبد الله خليفة (أغنية الماء والنار) ورواية مؤنس الرزاز (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، ورواية هشام القروي (ن) ورواية حميدة نعنه (الوطن في العينين) ورواية جيلالي خلاص (حمائم الشفق).

لكن نشاط استراتيجية اللا تعيين في المدينة الروائية سيدفق (دفقًا) من بعد، فيكتب عبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا رواية (عالم بلا خرائط)، وهاشم غرايبة رواية (المقامة الرملية)، وسالم بن حميش (فتنة الرؤوس والنسوان)، وعزت القمحاوي (مدينة اللذة)، وعبد

(4) و (5) صلاح صالح: الرواية العربية والصحراء، وزارة الثقافة، ط1، دمشق 1996. وفي الفضاء الروائي لخماسية منيف، انظر: نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، ط2، اللاذقية 2000، الفصل السادس.

السلام العمري (اهبطوا مصر) ويوسف المحيميد (فخاخ الرائحة)، ورجاء عالم (حبّى).. ومن هذا (الدفق) ستُركز هذه الدراسة قولها في الروايات التالية:

1 ـ بهاء طاهر: الحب في المنفى

تتسمّى المدينة الروائية في رواية بهاء طاهر (الحب في المنفى)[1] بحرف (ن). وإذا كانت الرواية ترمي بما ينسب مدينتها (ن) إلى الفضاء الأوروبي (الشمال ـ الغربة التي طردت القاهرة إليه راوي الرواية وبطلها)، فبالتعويل على ما هو معلوم من سيرة الكاتب، وعلى بعض أحداث الرواية، بالمقارنة مع رواية غادة السمان (ليلة المليار ـ 1985)؛ بذلك يمكن للمرء أن يشخِّص للرواية الفضاء السويسري، فأية مدينة سويسرية هي إذن مدينة (ن)؟

في هذه المدينة تعقد لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان مؤتمرًا صحفيًا حول انتهاكات حقوق الإنسان في شيلي، يشارك فيه الدكتور مولر الذي تهمه مدينة (ن) لأنها (ملتقى دولي). كما يشارك في المؤتمر: الراوي، وإبراهيم المحلاوي القادم من بيروت، والصحفي المناصر للقضية العربية: برنار، الذي سيكتب في جريدته (التقدم) عن مجازر صبرا وشاتيلا، كما يكتب عن بلده: "أصاب بلدنا الحر مرض غريب هذه الأيام. أصابه الخرس فلم ينطق شيئًا عن الجرائم ضد حقوق الإنسان ما دامت تأتي من الدولة العبرية".

على إيقاع حرب 1982 في لبنان تعري الرواية الذات في وطن الآخر، وفي حضوره، سواء في علاقة بريجيت النمساوية بإبراهيم والراوي، أم في علاقة الشاب المصري يوسف والراوي بالأمير حامد. ويبدو أن المرجعية تصل بين الرواية، فيما يخص العلاقة الأخيرة، وبين رواية غادة السمان (ليلة المليار). فمقابل مشروع رغيد الزهران إصدار مجلة لتدجين المثقفين في هذه الرواية، يحاول الأمير حامد في رواية (الحب في المنفى) استقطاب الراوي ـ ليصدر جريدة لصفوة الأقلام القومية التقدمية ـ عن طريق يوسف مرة، وعن طريق بريجيت مرة. كما تكتب الروايتان عن المظاهرة التي تندد بجرائم الحرب الإسرائيلية في لبنان، وبمجازر صبرا وشاتيلا.

بخلاف رواية بهاء طاهر، تعيّن رواية غادة السمان فضاءها السويسري. وسنرى الراوي في رواية طاهر لا يفرق بين يمين ويسار في مدينة (ن). كما سنراه يحكم بأن الناس فيها لا يحبون الأجانب ولا يختلطون بهم. لكن صديقه المحلاوي الحالم الماركسي المبعد من مصر إلى

---

[1] دار الهلال، ط1، القاهرة 1995

بيروت، يرى أن مكتب الحزب الشيوعي في مدينة (ن) هو أوروبا الحقيقية، وأوروبا الحقيقة هي، رغم كل شيء، الأمل. ولا يعني المحلاوي العلم أو الحضارة، بل الإنسانية. ومع هذه الإشارات إلى الفضاء الروائي وإلى المدينة الروائية في رواية (الحب في المنفى)، تأتي طوبوغرافيتها باقتصاد، ليظل السؤال قائمًا عن علّة اللا تعيين فيها، إلا أن تكون التقنية التي استدعتها السيرية. لكن علة التقنية خارج ـ نصّية، مما يدفع بالسؤال عن جدوى اشتغال استراتيجية اللا تعيين في هذه الرواية.

2ـ مؤنس الرزاز: سلطان النوم وزرقاء اليمامة

تتسمّى المدينة الروائية في رواية مؤنس الرزاز (سلطان النوم وزرقاء اليمامة)[1]. بـ (شبه مدينة الضاد) ويرد الاسم أحيانًا: مدينة الضاد. ومعظم سكان هذه المدينة ـ أو عالم الضاد، بحسب بعضهم، كما تذكر الرواية ـ هم أشخاص غير عاديين. وحول هذا العالم أو هذه المدينة تقوم الصحارى وبحر الظلمات، وإليه (إليها) لجأ السياسي السوري صلاح البيطار الذي اغتيل في باريس أواخر القرن العشرين، والشاعر العراقي سعدي يوسف والروائي الأردني غالب هلسا .. أي أن شخصيات واقعية ـ حقيقية قضت جزءًا من حياتها في مدينة الضاد. وبرسم ما يحيط عالم الضاد جغرافيًا كما تقدم، وبما سيلي مما تكتب الرواية من أحداثه والعلاقات، سينجلي عالم الضاد عن العالم العربي، ويتلخص في تلك المدينة الروائية التي ينادي اسمها واسم ذلك العالم اللغةَ العربية: لغة الضاد.

منذ البداية تنص الرواية على أن عالم الضاد ليس على الخريطة، لكنه عالم منطقي وعقلاني وواقعي ولا يشبه عالم كافكا. وبمثل هذا اللعب ترمح المخيلة وهي تدفع إلى المدينة الروائية، بلا طوبوغرافيا تذكِّر بعلاء الدين ومارده وبروميو وجولييت والروائي ميم ـ الحرف الأول من اسم مؤنس الرزاز ـ وبزرقاء اليمامة والمخرِج الهوليودي وتلك الشخصية المرموقة في المدينة: بئر الأسرار...

والمخيلة الرامحة تطمح إلى أن تكتب ألف رواية ورواية في حكاية، كما تنصّ (سلطان النوم..) منذ البداية، وهي تسلم الحديث إلى سلطان النوم الذي يتواتر حضوره في روايات أخرى لمؤنس الرزاز. ففي رواية (حين تستيقظ الأحلام ـ **1997**)، وبحضور قوي للملمح الكافكاوي في تسمية الشخصيات بالحروف، تقوم (سلطنة المنام) وعلى رأسها (سلطان

---

(1) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1997.

المنام). وقبل ذلك، وفي رواية (فاصلة في آخر السطر ـ 1995) ينهض (سلطان النوم) كـأقوى ضروب السلطة سطوة، والراوي يمارس دور ضحية سلطان النوم.. وفي هاتين الروايتين، كما في رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة)، وفي سائر روايات مؤنس الرزاز، لا ينقطع النفخ في الصُّوْر نذيرًا بالكارثة المحتومة، التي تتسمّى في رواية (سلطان النوم..) بعاصفة العجاج، وإعصار العجاج. لكن أحدًا من نزلاء عالم الضاد الخارقين لا يصغي إلى النذير. وبالقرائن الروائية ـ وأقلها مراسلو السي. إن. إن ـ تتعيّن عاصفة ـ إعصار ـ العجاج بعاصفة الصحراء / حرب الخليج الثانية، فيتعين الزمن الروائي، الذي تعوض محمولاته افتقاد المدينة الروائية للطوبوغرافيا.

من الإنذار بالكارثة المحتومة إلى وقوع الكارثة، تمضي رواية (سلطان النوم..) إلى المستقبل، في نبوءة بئر الأسرار إذ يخاطب زرقاء اليمامة: "انظري: هذا ما سوف يكون في مدينة الضاد.

كان المشهد مرعبًا. شبه مدينة الضاد تحت هيمنة التصحر الكامل. لا ورقة خضراء، ولا عين ماء، وأشباح تسكن المقابر".

من سلطان النوم تتزوج زرقاء اليمامة. وعندما يضرب الناس عن النوم تقترح تبديل (السياسة المنامية) ومصادرة الحلم من النوم، دفعًا للناس إلى مواجهة العالم الواقعي. لكن الناس ينقلون مناماتهم إلى العلن، فتشهد المدينة أعظم أيامها نكرًا، وتطلب زرقاء اليمامة نفيها من سلطنة النوم إلى شبه مدينة الضاد، والسلطنة إذن هي غير شبه المدينة أو المدينة. لكن ذلك التفريق لا يختلف عن التوحيد في اللعبة الروائية.

إبان النفي من سلطنة النوم، ترسل زرقاء اليمامة نبوءتها: "كل نصف قرن يعصف العجاج بمدينة الضاد فيعيث فسادًا ويقترف المجازر. لكن، ما إن ينحسر إعصار العجاج، حتى يخرج من تبقى حيًا، ويهرع الناس إلى إعادة ترميم شبه المدينة وتشييدها من جديد". إلا أن النبوءة فيما يبدو لن تصدق هذه المرة، فبعد وقوع الكارثة، تبدو المدينة ـ شبه المدينة" قد تحولت في معظمها إلى أطلال وأنقاض. وهال زرقاء اليمامة أن ترى المخرج الأمريكي نفسه يصور هو وفريقه السينمائي مشهد المدينة بعد انحسار هجمة العجاج. وحدثتها نفسها بأنه "يغطي أخبار العاصفة لصالح شبكة تلفزيون دولية متخصصة في متابعة أخبار الحروب والانقلابات والكوارث".

تلك هي المدينة الروائية التي تشيِّدها رواية (سلطان النوم..) وتنقضها في آن. وهذه التشظية التي لا توفر مكانًا ولا زمانًا ولا شخصية ولا جماعة، ترمي بشظايا دلالاتها يومنا وغدنا: الكارثة.

3. غازي القصيبي: العصفورية

يتطوح بشار الغول ـ راوية وبطل رواية غازي القصيبي (العصفورية)[1] في الفضاء الخارجي، وفي الفضاء المترامي بين أمريكا وبريطانيا وسويسرا واليابان والبرازيل.. لكن تطوحه الأكبر هو في الفضاء العربي الذي لا يعيّن منه إلا لبنان. وإذا كان المضيّ سهلًا من خليج عربستان في الفضاء الروائي إلى الخليج العربي، فكلٌ من البلاد ـ المدن الروائية الأخرى يخاطب أكثر من عاصمة عربية، وبخاصة: العواصم المشرقية. واللافت هنا أولًا هو أن تحمل المدينة الروائية الاسم الروائي للبلد أو الدولة: عربستان 48، عربستان 49، عربستان 50، عربستان 60. واللافت ـ ثانيًا ـ هو تمايز المدن الروائية بالزمن الذي توقّع له نكبة فلسطين عام 1948 والانقلابات العسكرية (الانقلاب السوري الأول عام 1949) وحربا الخليج الأولى والثانية. وبالتالي، فالزمن الروائي هو النصف الثاني من القرن العشرين، وبتسمية الراوي بشار الغول للمدن ـ البلاد الروائية، يبدو أنه أغنى عن الطوبوغرافيا، فاكتفت الرواية بالقليل منها، لتغدو المدينة الروائية حاملًا لمحمولات الزمن، ملوِّحة بذلك لمدينة شبه الضاد في رواية مؤنس الرزاز. ففي عربستان 48، حيث موّل بشار الغول الانقلاب الأول الذي قاده الرائد صلاح الدين المنصور، سرعان ما سيحمل شارع المطار وكل الفنادق اسم الديكتاتور الثوري. وسرعان ما ستغدو للمنصور استراحة صحراوية هي قصور في هيئة خيام، وفيها قاعة الشعب العظمى. وعربستان 48 باتت تضيق بقصور الديكتاتور، وبالمعتقلات، وبمؤسسة المنصور الإنسانية، وعلى حدودها حشود لجارتيها: عربستان 49 وعربستان 50.

في الأولى (عربستان 49) يموّل بشار الغول ثورة حزب الانطلاقة بقيادة برهان سرور، حيث سرعان ما سيتصدر تمثاله كل قاعة من قاعات المطار وأبهاء الفنادق، كما ستملأ الجداريات بصوره شوارع المدينة، وإن ظل في بيته القديم الصغير، بينما يحتل حراسه المنازل المجاورة.

---

(1) دار الساقي، ط3، لندن 1999.

إلى هذين الأنموذجين من الديكتاتورية، يأتي في رواية (العصفورية) أنموذج الديكتاتورية الإسلامية في عربستان 50 بقيادة ضياء الدين المهتدي وحزب النور. ثم يأتي الأنموذج الديمقراطي في عربستان 60، الذي سرعان ما ينهار، فيما موشيه بن نمرود بن عادياء ـ رئيس الموساد السابق ـ يقهقه، لأنه لا يخشى الديكتاتورية، بل الديمقراطية. ولئن كانت المدينة الروائية عربستان 50، مثل تاليتها، بالكاد يقوم لها ملمح روائي، فلعل تشغيل استراتيجية اللا تعيين فيهما قد أغناهما عما افتقدتاه، شأنه في المدينتين الأخريين: عربستان 48 وعربستان 49، عبر نشاط محموم للمخيلة، ومعجون بالسخرية.

4ـ هاني الراهب: رسمت خطًا في الرمال

تمضي رواية هاني الراهب (رسمت خطًا في الرمال)[1] إلى أبعد مدى في التشظية التي وسمت المدينة الروائية في رواية مؤنس الرزاز. كما تمضي رواية الراهب إلى أبعد مدى من استعاضة مدينتها ـ مدنها الروائية بمحمولات الزمن عن الطوبوغرافيا، مما وسم روايتي الرزاز والقصيبي.

فمدن رواية الراهب هي مدينة (ماذا) و(متى) و(كيف) وهي مدن ـ دول النفيطيات: نفيطية ألف ـ نفيطية باء ـ نفيطية دال.. وكل ذلك هو الفضاء الروائي ـ الفضاء العربي الذي شكّله الجنرال فيكس منذ قرن، حين رسم خطًا في الرمال، الذي يلوّح لرواية مؤنس الرزاز (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)[2] ، حين رسم الضابط العثماني دائرة في الهواء، وخاطب الراوي: "لا تخرج من محيطها.. ألف عام وعام، مداها البسيطة كلها من القطب إلى القطب. من قابيل إلى جعفر النميري، من ديترويت إلى عدن". ولهذه الرواية، كما لرواية الرزاز (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) ولرواية القصيبي (العصفورية)، تلوّح رواية الراهب، وهي تطوي أزمنة صلاح الدين الأيوبي والحجاج وعاصفة الصحراء، متوسلة التقمص والعجائبي، عبر نشاط محموم للمخيلة، ومعجون السخرية، مثل تلك الروايات.

على أنه من الأهمية بمكان أن يلاحظ المرء أن ما تلوح به المدن ـ البلاد الروائية في رواية القصيبي، لأصنائها في رواية الراهب، يظل يمايز بينها في الرواية الأولى، فلا تغني واحدة منها عن الأخرى، على العكس من رواية الراهب.

[1] دار الكنوز الأدبية، ط1، بيروت 1999.

[2] المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1986.

والأمر كذلك، حسبنا أن نرى من هذه الرواية مدينة (ماذا) التي نُقل إليها من شردتهم اسرائيل من خيامهم، حيث شاهد مُحَّد عربي مُحَّدين الحجاج لأول مرة، ووصف المدينة قائلًا: "مدينة أعين متربصة متفحصة، تبحث عن شيء خفي غامض كي تظفر به وتقتنصه. عيون قلقة خائفة، أجفانها أمشاط رصاص، تلتقط صورًا وترسلها إلى ذاكرة أليكترونية، وهناك في ذلك المعمل الضخم الفروع التسعة داخل المدينة، كان تحميض الصور يقرر حجم ولائي للسلطة".

يتكلبن عربي ـ هكذا يغلب ورود اسمه في الرواية ـ إذ يرى الحجاج. وسكان مدينة ماذا ـ على ذمة عربي ـ يعشقون لبط الكلاب، وينتشون بتعفيرها، وبخاصة في مناسبة مرور الكواكب. ولأنه موكب الحجاج، تصدح في مآذن هذه المدينة مجهرات الصوت بتلاوات مستمرة من آي الذكر الحكيم، وكاميرات التلفزيون ترافق الموكب المهيب، وأصوات المذيعين الشجية تتناوب في إبداع وصف بليغ للمناسبة الإيمانية العظيمة. وفي الصلاة ينحني عربي الذي عاد من الكلبنة بشرًا، لكنه الآن يتخنزر، والمصلون ينحنون، فلا يبقى منتصب لله غير الحجاج. لكن الحجاج يتحيون هو الآخر من على المنبر، فلعبة التحوين الديكتاتورية الروائية تصيب الديكتاتور أيضًا.

لمدينة روائية أخرى مما رسمت رواية هاني الراهب تحضر شهرزاد من ألف ليلة وليلة، سجينةً في قصر شهريار. وفيما يخاطب حرب الخليج الثانية وعاصفة الصحراء، يجتاح الحجاج هذه المدينة ـ الدولة ـ الأمارة التي قد تكون نفيطية باء أو دال أو ألف أو أية نفيطية في الفضاء العربي السعيد. لكن الجنرال فيكس وملوك القرن العشرين طرًا يهبون لنجدة ملك الزمان ـ ديكتاتور المدينة المجتاحة: دهريار آل نفيطيان.

بعيون أخرى سوى عيون مُحَّد عربي مُحَّدين وشهرزاد، ترسم رواية هاني الراهب أيضًا المدينة ـ المدن ـ البلاد الروائية، إذ يطلع عيسى بن هشام من مقامات بديع الزمان، أستاذًا في جامعة نفيطية ما، كما تهوي بلقيس من عرش مأرب على قاع الـ بدون، أي قاع من لا جنسية لهم في نفيطية ما. وكذلك يأتي أبو الفتح الاسكندري باسم فتحائيل إلى حضرة دهريار آل نفيطيان الذي يطبق الكتاب (القرآن) ويفتح كتاب النفط، مديرًا ظهره للقرن السابع، ومسرعًا إلى القرن العشرين: "يثب عن ظهر الهجين ويجلس وراء مقعد اللموزين، عيناه تقران بصفوف المطوعين وأسراب العذارى، وهو وحده لديه التكنولوجيا والحرسلوجيا".

لفتحائيل كما لعربي تحولاته. وليسترد منها بشريته، يشترط دهريار عليه أن يقول له كيف يجعل تنابله ـ رعيته ـ شعبًا من العاملين، لأنهم ـ بتشخيصه ـ لا رابطة لهم إلا رابطة البترودولار، وإن لم يأت بالأجانب لخدمتهم، انهارت الدولة على رؤوسهم. ولو تحررت عقولهم من حرفية النص، وخرجت خارج متاهة اللغة العربية، فسيطالبون في اليوم التالي بالديمقراطية، لذلك يبلو المدينة ـ الدولة ـ الأمارة الروائية بالبلبلة زمنًا ومكانًا وبشرًا، ويستوي أن تكون مدينة ماذا أو متى أو نفيطية سين، كما يستوي أن يكون المبلبل الجنرال فيكس أو دهريار أو الحجاج أو أي ديكتاتور تومئ إليه الرواية، لا فرق بين عربي وأعجمي.

5ـ عبد الجبار العش: وقائع المدينة الغريبة

لا اسم للمدينة الروائية في رواية عبد الجبار العش (وقائع المدينة الغريبة)[1]، فقد أغنتها الصفة (الغريبة) عن الاسم، وهي التي تقتل منذ البداية ـ صراحة أو مواربة ـ مثقفيها، فيما عرض التلفزيون مشهد انتحار أربعة موسيقيين وخمسة شعراء وثلاثة رسامين وخمسة فلاسفة ومخرجين وثلاثة قصاصين، والمجموع هو اثنان وعشرون، بثت الإذاعة أنهم انتحروا جراء تعاطيهم الهيروين، وزعم نذير الحالمي ـ الراوي ـ أنهم انتحروا جراء تأثرهم بنظرية الموت قبل فوات الأوان.

هكذا تبدأ وقائع هذه المدينة. وبعد يومين من (كارثة) المثقفين، يلتصق الكرسي المثبَّت على أرض المقهى بقفا صالح العوادجي (الموسيقي)، وتعجز الدولة عن العجيبة الجديدة، وينبثق الدم من الحفرة التي حفرت حول الكرسي، مطابقًا لفصيلة دم صالح، حتى إذا فُصِلَ جلد قدمي الرجل عن الأرض، راحت تنزف، وراح صالح يشحب حتى الموت، لتتوالى من بعد وقائع المدينة الروائية الغريبة، إذ يفشو زمن العولمة، ويُقتلع تمثال الشاعر من ساحة الشعراء، ويحل محله تمثال عملاق لرجل حديدي، رمزًا للتكنولوجيا: "ومنذ ذلك اليوم توالى تدشين المعالم الغريبة والتماثيل العجيبة، فمن الساعة الحائطية المرسومة على قطعة نقدية ضخمة، في إشارة خفيفة إلى أن الوقت يسلب المال، إلى الدولار الذهبي العملاق الذي يعكس أشعة الشمس".

بدخول المدينة الروائية زمن العولمة، يتسمى مواليدها الجدد بـ : مليار، مليون، طيارة.. وتتزين الفتيات بالأعلام الأمريكية، ويشيع التبرك بالآلة والخيال البنكي والعدسات

(1) د. ن. الطبعة الأولى، تونس 2000.

الملونة، وتتظاهر المومسات مطالبات وزارة التقدم والمجمع العلمي بحذف كلمات (بغي، مومس، داعرة)، وترفض مظاهرة أخرى أمام وزارة الثقافة وكرة القدم إجبار الثيران على إهراق لقاحها في أنابيب، و.. ويظهر شْتلْ.

وشْتلْ صعلوك عاشق للصعلوكة نويرة، وساخر من التماثيل. وفيما يلحق العاشقان بملجأ المجانين، تتفشى في المدينة ظاهرة صالح العوادجي: التصاق الكراسي بمؤخرات الناس، وما يتأتى جراء ذلك من أمر المراحيض والإشكالات القضائية الطارئة كالخدمات الطارئة.. ويتتوج ذلك باستثمارات المؤسسة التي تقدم القروض للناس مقابل رهن أعمارهم.

ردًا على زمن العولمة، تقوم الجبهة الدينية بالانقلاب العسكري، ويقيم المتطرفون في المدينة الروائية مهرجانًا لتكسير قوارير الخمر وإزالة الأنصاب، وتكون عجيبة أخرى من عجائب المدينة: أقفال الحوانيت ـ كأقفال الدوائر الحكومية ـ ترفض الانفتاح.

يحرق المتطرفون الكتب ـ فرج فوده وحسين مروة وزوربا ومحمد شكري ومحمود المسعدي والإعلان العالمي لحقوق الإنسان و.. ـ ويقيمون كرنفالهم: أسبوع الكرامات والإيمان في مواجهة أعوان الشيطان، حيث يوم الجمعة لصلاة الجمعة والاحتمام، ويوم الخميس للكي بالنار، ويوم الأربعاء لزيارة الأضرحة، ويوم الثلاثاء للقرابين..

هذه الغلواء تدفع بالناس إلى اختراق الشوارع ومواجهة المتطرفين، في نزوع انتحاري، فيما تحلم نويرة التي حملت من شْتلْ وهربت معه صبيحة الانقلاب الديني، بأن تلد ولدًا أو بنتًا بقامة منتصبة، لكنها تموت عمن ولدت، مخلِّفة المدينة لخرائب ـ غرائب زمن العولمة والتطرف الديني.

تلك هي المدينة الروائية ـ الفانتازيا حد الرعب، حتى في سخريتها الجارحة، كما كتبها عبد الجبار العش، نذيرًا بكارثة يومنا وغدنا، فحق لما كتب أن يكون (ملحمة السرد الخرافي) كما عبَّر خالد الغريبي في تقديمه لديوان عبد الجبار العش (جلنار).

6ـ أبو بكر العيادي: آخر الرعية

يصدّر أبو بكر العيادي روايته (آخر الرعية)[1] بما يؤكد أن عربانيا بلد منفلت من الجغرافيا "فمن زعم أن عربانيا بلد بنصّه وفَصّه، وأن الكبير حاكم بعينه، هو مدع وكاذب".

---

(1) منشورات لارماتان، باريس 2001.

وعربانيا هي الدولة ذات الولايات العشرين التي تحمل أسماء أصنام العرب: جهار وسُواع واللات والعزى وهُبل ونائلة وأساف ويغوث والمحرق.. لكن عربانيا أيضًا هي تلك المدينة الروائية ـ العاصمة التي تجري فيها أغلب أحداث الرواية. وكما في الروايات السابقة، وفي رواية واسيني الأعرج التالية، ليس للطبوغرافيا شأن يذكر، والسخرية علامة فارقة للرواية، والزمن الروائي تعيّنه السي. إن. إن ومونيكا وحرب عربانيا مع جيرانها التي ستأتي عليها، مما ينادي حرب الخليج الثانية.

من كل ما يتعلق بديكتاتورها (الكبير) شيَّدت رواية العيادي مدينتها ـ دولتها. ومن ذلك يوم تقليد (الكبير) للباشكاتب الوسام الذهبي، حين صوّب للمراسلين الأجانب والسفراء نظرات كأنها اللهب قائلًا: "ليس لدينا دروس نتلقاها من أحد" فغشيت البلاد غاشية، وأغلقت الدور والمحلات والمؤسسات والمدارس والمعاهد والجامعات، وانتشر الناس في الشوارع كالجراد يرفعون رايات التأييد لسياسات الكبير، ويصرخون بلاءات الرفض: لا للتدخل الأجنبي، لا للهيمنة الامبريالية..

وهو أيضًا الاحتفال في إحدى قاعات قصر (الكبير) بإزاحة الستار عن اللوحة التي رسمها له فنان البورتريه الفرنسي، وما تلا من إنشاء صندوق لدعم تعميم صور الكبير التي يفرِّخها الفنان على المدن والقرى، فبات وصل التبرع دليلًا على الوطنية الصادقة، وفاضت الأموال على الحاجة، فحوِّل الفائض إلى خزانة الأشغال لتشييد منتجع يليق بمقام الكبير.

وهو أيضًا الاحتفال بعيدي ميلاد (الكبير)، بحسب التقويم الهجري وبحسب التقويم الميلادي. ولقد أطلق (الكبير) في أحد عكاظيات مولده النشيد الوطني من شعره، فتداوله الإعلاميون ورؤساء الأقسام الثقافية والمحللون السياسيون ورجال المسرح والمعلقون الرياضيون وعلماء النفس المدرسون. لكن كلمات كتبت على حائط بيت بحيّ بائس في حزام المدينة، نغّص الفرحة شيوعها على الألسن قبل أن تتداركها دوريات الميليشيا والفرق التي شكِّلت لطلي الجدران.

توالي أطراف المدينة تنغيصها، من المرأة التي تبيع الكتب التراثية على قارعة الطريق، إلى شاعر من مدينة هميلات في ولاية هبل، سلق (الكبير) في واحد من عكاظيات مولده سلقًا، فأقال (الكبير) الحكومة، وأبيدت مدينة الشاعر، ورشت بالملح حتى لا تقوم لها قائمة من بعد، كما أمر (الكبير) بإقامة مراحيض عامة في كل المدن تحمل اسم الشاعر، تحقيرًا له.

هذه المدينة التي تُجَنُّ في يوم البيعة لـ (الكبير)، وتترنح تحت صراعات أركانها، ستترنح تحت ضربات المعارضين المتجمعين في بلد مجاور، والمدعومين من الغرب المنادي بحقوق الإنسان والديمقراطية، على الرغم من أن من هذا الغرب من يدعم الديكتاتور. وإذ تضرب عربانيا الجار الذي يتسلل من حدوده المعارضون، يستجير الجار بالغرب، فتقع على عربانيا الضربة القاضية، وتتشقق ولاياتها، وتغدو ـ بوصف الكبير ـ رممًا ليس فيها سائر يسير ولا طائر يطير، قد غادرتها الرعية، ولم يبق فيها إلا (الكبير) وألسنة النار خلف مناعف المباني المقوضة.

وفي نهاية القسم الذي يتولاه (الكبير) من الرواية، كما في بداية القسم الذي يتولاه المهدي بن جابر، بعد الحرب، يأتي المجلى الأكبر لطوبوغرافيا المدينة الروائية. لكأن الرواية شيدت مدينتها على عهد الكبير من الأفعال، فلما بددتها الحرب، غدت "كأنها بيوت من ورق مقوى داستها أرجل عابثة، وزادت الحفر الهائلة والجسور المهدمة والسيارات المحروقة في تعميق المشهد الأعم، وقد نمت على الأرصفة نتف من حشيش مصفر، وعمَّ الفضاء سكون كسكون المقابر المنسية، لا يقطعه بين الحين والحين غير نعيق غربان ونباح كلاب وأصوات بعيدة كابية".

بوصف المهدي، يبدو وسط المدينة وشوارعها الشهيرة ومراكزها التجارية التي كانت تنبض بالحياة، وحزامها الذي كانت أحياؤه موارة، يبدو كل ذلك قد آل إلى أنابيب غاز مثقوبة وألواح خرسانية ضخمة متداعية وعصابات مجرمين وأوبئة: إنها المدينة المشؤومة كما تنعتها شامة إذ تلتقي بالمهدي، فيفران من الخراب إلى البرية التي سيصادفان فيها (الكبير) هائمًا، وقد زاده دثور عربانيا عطشًا إلى السلطة.

لقد أتت الديكتاتورية، بالحرب والقمع والفساد، على المدينة الروائية. وليت الأمر كان كذلك وحسب، وليته يظل كذلك وحسب، فلا تتعيّن المدينة الروائية، لا من قريب ولا من بعيد، بل تبقى مدينة من كلمات، ولكن.

7ـ واسيني الأعرج: المخطوطة الشرقية

ينصّ واسيني الأعرج في مستهلّ رواية (المخطوطة الشرقية)[1] على أنها استمرار لليلة روايته السابقة (رمل المابة: فاجعه الليلة السابعة). وهكذا أحضر المدينة الروائية (نوميدا ـ أمدوكال) من الرواية السابقة إلى رواية (المخطوطة الشرقية)، وقد أتت الحرب عليها، في

(1) دار المدى، ط1، دمشق 2002.

الألف الثالثة من الزمن الميت، ليبدأ زمن بلا عيون ولا ذاكرة، يرمح بنا على المستقبل خمسين سنة، كما يرمح بنا خلفًا إلى أزمنة الأندلس وعاصفة الصحراء.

لقد حكمت رواية مؤنس الرزاز بالكارثة، وحكمت رواية أبو بكر العيادي بالدثور، وبتقاسيم الكارثة والدثور حكمت روايات هاني الراهب وغازي القصيبي وعبد الجبار العش. لكن رواية واسيني الأعرج ستمضي خمسين سنة إلى ما بعد الكارثة والدثور، وهي التي بدأت بفعل زمن ألف ليلة وليلة فيها ـ كفعله في روايات الراهب والرزاز ـ فجاءت بشهريار بن المقتدر ليشيِّد في المدينة ـ الدولة الروائية نظامه الجملكي من الجمهورية والملكية.

بعد عهد شهريار يأتي عهد نوح الشاعر الذي يعيد النظام الجمهوري بعضد من الملياني. لكن الملياني سينقلب على نوح الشاعر ليعيد الجملكية مرفوعة إلى الأسّ العاشر أو المائة، فيكون له يوم البيعة كالكبير في رواية (آخر الرعية)، ويكون له مستشفى الملياني الأعظم التي يتاجر بالأعضاء البشرية، وتكون له كتائب الظلام ومحرقة الكتب، وهو يشيِّد المآذن الأندلسية في مرحلة تأسلمه وتبوئه الإمامة. وستملأ صور وتماثيل الملياني المدينة كما في رواية العصفورية، ويعتدي على جيرانه في مدينة الزيت ـ هل هي المعادل الروائي للكويت؟ ـ فيما الحلفاء يحرِّضونها عليه ويحرِّضونه عليها، إلى أن تهب عاصفة الصحراء، وتتدمر المدينة، وتتشقق الدولة، وينجو الأمريكان بنوح الصغير ولد الملياني، ويهيئونه هم واليهود من أجل المستقبل القادم بعد خمسين سنة.

لاندثار نوميدا ـ أمدوكال أوقفت الرواية قسمها الأول. وفيه، كما سترجّع الأقسام التالية من الرواية، تبدو المدينة الروائية واحدة من مدن النحاس التي غرقت، وواحدة من مدن الملح التي ذابت ـ والرواية ستذكر عبد الرحمن منيف وروايته مرارًا ـ فلا نفط ولا غاز من بعد، والبشرية باتت تمشي على أربع، وعصر التوحش يزحف، والبلاد تدخل "حافية عارية إلى عصر الانقراض الأول".

وإلى نوميدا ـ أمدوكال ترسم رواية (المخطوطة الشرقية) مدينة الزيت ـ أين هي نفيطيات رواية هاني الراهب؟ ـ محوطة بالأسلاك الشائكة المكهربة وبطائرات الأواكس التي يوفرها الحلفاء، إلى أن تأتي الحرب بالدثور، بفضل الحلفاء.

لقد تدافرت المدينة الروائية على عهد الملياني بدار التبريج ودار الأمارة ودار الرقاد المزركشة ودار الهدى ودار الجحيم ـ في رواية العيادي يتسمى السجن بدار الفناء ـ وعاشت

المدينة ـ الدولة الرخاء الوهمي النفطي الذي لم يطل، كما لم تتأخر عاصفة الصحراء، فدك حلفاء الأمس المدينة ـ الدولة دكًا، إلا قصر المليالي. وها هو العراب الأمريكي أوسكار، والعرابة اليهودية سارة، بعد خمسين سنة من الدثور، يطلعان بابن المليالي ليشيِّد مدينة ـ دولة جديدة تتسمى بمشيخة أمادور الإسلامية، فترث مدينة ـ دولة روائية ما كان، وليت الأمر يكون كذلك وحسب، فلا تتعين المدينة ـ الدولة الروائية، بل تبقى كلمات كالكلمات.

***

في روايتها (الوطن في العينين ـ 1979) سمت حميدة نعنع مدينة روائية باسم حران ـ قبل حران مدن الملح ـ وسمت مدينة أخرى باسم عينتاب. وفي روايته (ن) سمّى هشام القروي مدينته الروائية بالحرف (ن) قبل أن يسمي بهاء طاهر مدينته الروائية بالحرف نفسه. وخصّ القروي مدينته بصفة (الغريبة) قبل عبد الجبار العش. وسواء أعنى السبق أمرًا أم لا، فالمهم هنا هو اشتغال استراتيجية اللا تعيين في أمير الدوال، في اسم العلم الروائي إذ يتعلق بالمدينة. وقد بدا كيف أن هذا التشغيل ألحّ على الإشارة إلى البرازخ العربية المدينية الدولتية المعاصرة، من مدينة الضاد إلى عربانيا إلى عربستان 48 إلى...

باشتغال استراتيجية اللا تعيين في أمير الدوال ابتدأت كنائية المدينة الروائية في المدونة التي حاولنا درسها، وحيث بدت درجات متفاوتة من الانعكاس أو الانزياح، كما بدت بدرجات متفاوتة بينهما، وبخاصة في روايات القصيبي والراهب والعيادي والأعرج. وبذلك التفاوت توالى اشتغال استراتيجية اللا تعيين، ليقوم المعنى الجمالي، مستثمرًا السخرية والتشظية والتناص، وممعنًا في الحفر فيما نحن والعالم عليه اليوم وغدًا، بقدر الإمعان في التجريب وإطلاق المخيلة من قمقمها، وبذا ألحت كنائية المدينة الروائية العربية على هتك الديكتاتورية والحرب، وعلى تعرية الذات والآخر، وعلى النذير بالكارثة كما على التأبين. وإذا كان كل ذلك ليس وقفًا على المدونة التي حاولنا درسها، فلعله كان كافيًا لاختيارها، فالإحاطة لم تكن هدفًا، بل كان الهدف هو تلك الجراح الفاغرة التي تفتقت فيها الجمالية الروائية المدماة.

8- سومر شحادة: حقول الذرة[1]

فازت رواية سومر شحادة (حقول الذرة) بجائزة الطيب صالح السودانية لعام **2017**. والرواية هي الأولى لصاحبها، وقد جعلت اللاتعيين استراتيجيتها السردية، شأن كثير من الروايات التي لا تعين المكان أو الزمان أو كليهما، إما نشدانًا لِمَرَاحٍ بلا حدود، أو طلبًا للتقية، أو للأمرين معًا. بيد أن (حقوق الذرة) ترمي بعدَ لأي بنثار يغلِّب الإشارة إلى الزلزال السوري، كما سنرى.

تتنضد هذه الرواية في فصول الأخيلة – تأبين البلاد الخائفة – الهباب. وتبدأ بما تنتهي به من كتابة شخصيتها المحورية "ملهم" في عزلته للرواية، وقد صارت البلاد أطلالًا، وكبر الجميع بشكل محزن، وسلب الأعمارَ الخوفُ من المستقبل. ويبدو "ملهم"وهو يكتب عن الشخصيات الأخرى من الرواية، بحاجة إلى الشفاء من الأخيلة، والوصول السلس إلى الانتحار، بعدما أخفقت محاولاته العديدة.

في الفصل الأخير يخرج "ملهم" من تجربة الكتابة حرًا من الأخيلة التي أرَّقته، ويغادر عزلته إلى عالم الخراب بعد سنتين ونصف السنة من الزلزال فيما تسميه الرواية (البلد الوحيد). ولم يكن "ملهم" راغبًا في رؤية صديقته لمى، بعدما حررته الكتابة منها. لكن لمى تحضر محجبة، وتعلل تحجبها بأن الحركة في المدينة التي امتلأت بالعيون، أصبحت بالنقاب أكثر حرية – هي إذن منقبة؟– وبات بوسعها أن تراقب(هم)، بينما يحتارون في هوية المنقبة. وبينما تَعِد لمى بانتهاء الحرب وعودة الدنيا جميلة، وبينما صارت وملهم أجوفين "مثل بلاد خاوية على عروشها"، يغتصبها وهو جاهل بأنها حامل منه، في مشهدية قاسية مرسومة بحِرَفِية عالية. وبعد خروجها من المستشفى وقد أجهضت، تسافر، فتتصل نهاية الرواية بالبداية التي تظهر فيها لمى عازمةً على الهجرة، واصمةً ملهمًا الذي يرفض الهجرة بأنه مسكون بالخوف، ويقاوم فكرة الخيانة بالمزيد من الخوف، وبأنه يسكن في اللغة، بينما يتعلل هو بمسئوليته عما يحدث، وبعجزه عن الهرب من نفسه إلى أي مكان. وإذا كان في البداية قد شعر بأنه ما عاد ملك نفسه، وبأنه تُرِك ليكتب شهادته عن الموت، فهو في النهاية بدا غير مكترث حتى بمصير الرواية التي كتبها. وكما في أنحاء الرواية، ينظّر في النهاية: فالرواية واقع متخيّل يحمل

---

[1] دار ممدوح عدوان، ط1، دمشق 2016.

نبوءة، ويدعي أنه وقف على مسافة واحدة من شخصيات روايته، وسوى ذلك من لعبة الميتارواية.

تصف الرواية فضاءها بأنه بلد الهزائم غير المعلنة، بلد المهجَّرين والجياع، بلد الانتكاسات والقتل والأحقاد والثارات، بلد دورات العنف المتتالية، بلد الجوع والجهل والقهر والتكفير وقطْع الأعضاء التناسلية، بلد صناعة المسابح من حلمات الأثداء، بلد سبي الكرامات للأحياء والأموات. ومن موقع إلى آخر في الرواية، تقوم خرائط الكراهية وجغرافيا الخوف وحدود الدم. ويحكم السارد على البلاد التي لا تطلب أبناءها إلا للموت بأنها بلاد ميتة، كما يتحدث عن الخواء الأخلاقي – ملهم بدوره سيتحدث عن الخواء العقلي – الذي جعل الناس يجدون جلادًا في الضحية وضحية في الجلاد، فصار القاتل مخلّصًا ومنقذًا، والضحية لعنةً وسببًا للبلاء. وحين تحدد الرواية زمنها، تكتفي بالصفة لتعين الموصوف، فهو زمن الأقفاص المتنقلة، زمن التحولات والمستنقعات، زمن التوابيت المحمولة على الأكتاف، زمن الشوارع والدواليب المشتعلة، زمن الطواغيت والبطش المتجدد والموت الرخيص.

لزلزال البلد المجهول المعلوم، في الزمن السائب المحدد، توسلت رواية (حقول الذرة) قنوات سردية شتى، منها تقرير لمى عن بداية الحراك، وهو الذي ربما كانت الرواية لن تخسر شيئًا لو حُذِف منها. وقد احتج ملهم على ما في التقرير من انتصار لمى "لمن أغرقنا في الوحل حتى هذا العمق الكارثي". ومن أهم ما جاء هنا أن الشاب العشريني في (هذا البلد) ينظر إلى الحياة وكأنه خارج منها، لكأن المستقبل وراءه. وفي مذكرات ملهم قناة سردية أخرى تساهم في تغطية الأحداث وفي التنظير. ومن ذلك أن ملهمًا يكتب أن طاقة الحقد أعلى رصيدًا في تاريخ البشرية من طاقة الحب، باعتبار الحقد دافعًا للانتقام من ماض كامل، لا من شخص ولا فكرة ولا طائفة. أما البلد فهو "ليس لنا، بل لأكثر أبنائه شراسة وأسقطهم أخلاقًا". ويكتب ملهم أيضًا أن الوقت قد حان ليتعلم هو من (اللاشيء) الذين حركوه بعمق في الحارة الشعبية، وأن علينا الثورة، والثورة تتكفل بالباقي. وملهم الاستاذ الجامعي، يمقت الجامعة، لأنه لا يمكن التفريق بينها كصرح تعليمي وكفرع أمني نشيط "كما لا يمكن التفريق بين الوطن والسجن الكبير".

إلى التقرير الصحفي والمذكرات، تضاف مقالات موفق اليساري (معتقل سابقًا، وصاحب مكتبة، وصديق ملهم). وقد حصل إبان الزلزال على رخصة مجلة إعلانية محلية من

صفحة واحدة، فاقترح كتابة صفحة بدون اسم الكاتب، توزع مع المجلة. وكان له المقال الأول عن انقسام النخب بين أن يعني الانتماء للوطن، فقط، الانتماء للثورة، وبين أن يكون ختمًا رسميًا للأفرع الأمنية. وموفق، كما يبدو في حواراته مع ملهم وعدي ولمى... وفي مقالاته، راغب بدفن السلطة والخروج في جنازتها، لكنه مع الإفادة من الإصلاحات. وهو يلح على أن على الثورة أن تحتوي الانتماءات كلها أو تكسرها، لا أن تكون انتماءً جديدًا. لكن ما حصل هو إعادة المترددين والخائفين إلى انتماءاتهم الأضيق ضد الهدف المتوقع للثورة، وهو دولة المواطنة وسيادة القانون. ومن (فكرية) الرواية ما يفكر فيه موفق من أن على الثورة الابتعاد عن الانتقام الشخصي، بل من المنظومة. كذلك هي صعوبة التسليم لإدارة الرعاع، وصعوبة دفع القذارة بالقذارة، وعدم كفاية إسقاط السلطة كشرط لنيل الحرية، وتحديد المعركة بأنها معركة أخلاقية، ومعركة بناء وعي، أولًا.

وعن الطائفية كتب موفق أننا "نولد وطوائفنا مكتوبة علينا مثل قدر أعمى"، وأن مشكلة النزاعات الطائفية، أو التي تأخذ أبعادًا طائفية، أو التي يمكن تأويلها بشكل طائفي، أنها تدفع الجميع إلى الاحتماء بالطائفة، وتجعلهم طائفيين بشكل أو آخر، حتى لو على حساب الهوية الوطنية، وتجعل آخرين متورطين بالقتل حتى لو لم يحملوا سلاحًا، لكنهم تعاطفوا مع القتلة، وانشغلوا بالتبرير لكونهم ينتمون لطوائفهم. وبذا، نصبح أمام مجتمع متورط بالكامل في إفناء نفسه من تلقاء نفسه، وتتشكل آلية التدمير الذاتي. وحين يسأل موفق الساردَ الملتبسَ دائمًا بملهم وبالكاتب، عمن بدأ بالعنف، يرى السارد أن السؤال سيقسم البلد إلى انتماءين بالمعنى الجنائزي للكلمة. وفي حوار بين موفق وملهم، وإذ يقول الأول إن السلاح يفرق ما استطاعت الثورة جمعه، يؤكد ملهم أن الثورة تتطلب حمل السلاح قبل أن يجيء (سوانا) ويملأ الفراغ. لكن موفق يرى أن ملهمًا بذلك يدفع إلى الساحة التي تريدها السلطة، ويخاطبه: "أنت مستعجل على السلطة، وعديم السلطة أكثر شناعة من عديم المال" ويعلن موفق: "هذه ليست ثورتي بعد الآن".

لملهم الذي ستخبر لمى أخيرًا أنه علوي، وللسارد، خطاب آخر، منه أن الفقراء منتمون للثورة حتى لو لم يعوا ذلك، أو رفضها وعيهم. ويصير الخطاب أحيانًا حِكَمًا وشعارات وأوامر ونواهٍ مثل: "لا تسمع كلام الخائف بل ساعده على أن يتحرر من خوفه". والحق أن التنظير في هذا الخطاب يتناول اللغة والكتابة والثورة والحب والجنس والمثقف. ومن

ذلك مقالة ملهم التي تبرر جهل الثوار، فالجهلة هم الذين يدفعون التاريخ في الطريق الصحيح، مهما بلغت كوارث اختباراتهم، وعلى الجهلة اجتراح التغيير بأنفسهم، عوضًا عن قولبتهم في قوالب أثبت فشلها. والجاهل حر من الحسابات، والحر يدرك عظمة القيم النبيلة، وأولها حق الحرية للجميع، حتى للطغاة متى ما أدركوا عجز سطوتهم. ويطلق ملهم حكمة الحمار الذي لا يسقط في الحفرة مرتين، فهو الذي سيقود صاحبه. أما مثقف السلطة فهو نسخة مشابهة لها، يوهم بالحياد، وهو ازدواجي الرؤيا وابن حرام. والخلاصة أن الناس قد قفزت، وعلينا أن نقفز خلفهم، وينبغي الغوص حيث يُصنع الحدث، عوضًا عن التشكيك في حق الثورة بالتجريب.

لا يخفى الصراع بين الفكرية وتسريدها في الرواية. ولئن نتأت أحيانًا القنوات السردية جراء ذلك، فالغلبة غالبًا هي للفن، وليس للمفكر أو للخطيب. وهذا ما تعاضده الأحداث الكبرى والصغرى، الشخصية والعامة، بينما هي تتجسّد في مشهديات بديعة، وبالغة القسوة غالبًا: المظاهرة التي يصف ملهم من فرقها من الناس بالأرانب الخائفة، في بداية الحراك. كذلك لا مبالاة طلاب الجامعة في البداية أيضًا، مما جعل ملهمًا يصيح بهم "أي خنوع رضعتموه"، إلى ما تصاعد من مشاهد القمع في الجامعة، وبخاصة إلجاء ملهم للفتاة المجهولة التي سيغدو اختفاؤها وظهورها إيقاعًا ولغزًا محفزًا، إلى المظاهرة التي خرجت من الجامع والهتاف ضد الطوائف... ومن الطفولة يحضر الصراع بين ملهم وياسين من أجل الطفلة لمى، في القرية التي سيعود إليها ملهم بعدما استفحلت العسكرة، واعتقل موفق، واعتقل عدي ابن اللواء والمترجّح بين هذا النسب السلطوي وبين الحراك. وفي القرية تأتي قصة ياسين (السني) الذي سافر سنوات خارج (البلد الوحيد) –كما تسمي الرواية بلدها/ دولتها – ولبس لبوس الدين، وجمع حوله المريدين، واعتدى على معتقدات الآخرين فطرده أبوه. وفي الجبال، حيث انضم كثيرون إلى الثورة في البداية وغابت الدولة، صار لياسين (جيشه) الذي غزا به القرية، بينما كان ملهم قد أيس من المدينة ومضى إلى القرية، ساعيًا إلى أن يعيد إلى المقاتلين بصيرتهم. وفي هذه النهاية التي سيغزو بها ياسين القرية، يشخِّص ملهم التحالف غير المكشوف بين ما يسميه بحثالة السلطة وحثالة الثوار، ويرى أن الثورة والسلطة من مدرسة القسوة والنتانة نفسها، بينما يملأ بائعو الأوطان الشاشات وقد هرولوا إلى المنافي، وتسولوا على الوطن.

بالخراب والهباب تنتهي الرواية وهي تتشكل كخطوط لحنية، فإذا لكل من ملهم وموفق ولمى وياسين وعدي وغالية و... من شخصيات الرواية، خطه اللحني، صوته، على الرغم من أن المستوى اللغوي الواحد داهم أحيانًا تعدد الأصوات. وبهذه التعددية، وبالمشهدية، بخاصة، بهذا التأبين الجنائزي، تعلن الرواية المميزة (حقول الذرة) عن روائي مميز.

9- إسلام أبوشكير: زجاج مطحون[1]

بفضل الحرب العالمية الثانية كانت للاّمعقول تعبيراته الأدبية، وبخاصة في المسرح. وقد كان لذلك أثر محدود في الأدب العربي. وإذا كانت دولة اللامعقول أو العبث الأدبية قد دالت، فسوف تظل تسطع منها في عقد الإبداع، درة صموئيل بيكيت (في انتظار غودو) تحف بها درر كامو وآداموف وهارولد بنتر وأوجين بونيسكو...

لعل جميع الحروب التي أعقبت الحرب العالمية الثانية لم تكن كافية لاستمرار أدب اللامعقول، دون أن ينفي ذلك تخلّق عناصر منه، وتبدل عناصر في نصوص عربية شتى، وبخاصة سورية وعراقية، لكأنه ليس من قبيل التهويل أو المبالغة الجوفاء أن يردد موالٍ للنظام في سوريا القول بالحرب الكونية، أو أن يردد معارض ما القول بالحرب العالمية، لوصف ما يجري في البلاد منذ 2011.

ها هنا، ربما يكون مطرح رواية إسلام أبو شكيّر (زجاج مطحون). والحدث الرئيس في هذه (النوفيلاّ) هو أن أربعة أشخاص وجدوا أنفسهم فجأة محاصرين في مكان مغلق، ويبحثون عن سبيل للخروج. ونحن إذن مع عدد محدود من الشخصيات، وهذه علامة متوارثة من علامات مسرح العبث. أما المكان فينادي أيًا من مسرحيات بنتر التي تدور دومًا في غرفة موحشة، وهذه علامة متوارثة ثانية، ولكن ليس هذا بكل شيء.

جاءت (زجاج مطحون) في فصلين، يتولى السرد فيهما أحيانًا الكاتب باسمه الصريح، والجماعة أحيانًا بضمير النحن. وتبدأ الرواية بفقرة (القبر) حيث يبدو الأربعة رهائن أو مخطوفين، ولكن ربما كان الأمر مزاحًا، فالغرفة واسعة والأسرّة نظيفة وثمة ثلاجة وتماثيل وحمّام، والأهم هو: هاتف معطل وتلفزيون معطل، وساعة رقمية ضخمة تعيِّن الوقت بالساعة واليوم والشهر والسنة: لماذا؟ إنها غرفة بلا مرآة، وبلا نوافذ، والموت اختناقًا يتهدد الأربعة. لكن هذه الذئاب الجريحة ستستبعد هاجس الموت، فالمؤونة تكفي لأسبوعين أو أكثر، والهواء

---

[1] دار المتوسط، ط1، ميلانو 2016.

يتجدد، ومن رتب كل ذلك حريص إذن على ألاّ يموت المحاصَرون، أو إن موتهم على الأقل مؤجل.

يقدم الكاتب نفسه كنكرة في الحياة، ويصف الآخرين: لكل قوقعته. وحين يبدو أن القواقع تتحطم، تبرز على الأربعة قشور ينبغي أن يتخلصوا منها، بينما تعصف بهم الأسئلة عما جاء بهم إلى هنا، وعن كيفية دخولهم إلى هذا المكان المصمت، وعن اختفاء من احتجزوهم فيه. وبعد لأي حين يتعارفون يقدم الكاتب نفسه للآخرين: أنا إسلام أبو شكيّر.

للوهلة الأولى يتراءى أننا مع رواية سيرية أو مع سيرة روائية. لكن اللامعقول يسرع بنا إلى قول آخر، وابتداء بلعبة الأسماء في فقرة (المتاهة) من الرواية. فحين يعلن الكاتب اسمه يقابله الآخرون بالدهشة، ويهاجمه أحدهم مستنكرًا ويصفه بالمحتال، فالرجل اسمه أيضًا إسلام أبو شكير، ويتوعده آخر بالقتل إن لم يكشف عن حقيقته، فهذا أيضًا يحمل الاسم نفسه. وينعتهما الكاتب بالجنون إذ يدعيان أنهما هو. ويخاطب الثلاثة: أنتم تؤدون تمثيلية سخيفة.. كفوا عن العبث.

يشكو الكاتب فقدان لغة التواصل مع الآخرين، وأنه وحيد وضعيف وأعزل أمام ثلاثة ينازعونه اسمه، بينما أخذت تضيق القواقع التي كان كل منهم سجينًا داخلها. وهنا، كما في مواقع سابقة، يقطع الكاتب سرده باسم الآخرين بتوكيده (أتكلم عن نفسي)، ويتساءل إزاء فقدان المنطق في لعبة الاسماء: "هل المنطق وحده هو الذي يحكم حياتنا؟". ومنذ فقرة (المستنقع) سوف يصير العمر هو الاسم. فالأربعة هم نسخ مكرورة كما لو أنهم توائم، لولا تفاوت الأعمار، وأكبرهم، الكاتب، في الخمسين، وأصغرهم في العشرين. وبعد عشر سنوات من الاحتجاز، يتنازل الكاتب عن اسمه للأربعيني الذي سيصير الخمسيني، ويختفي اسم العشريني، ويقع الأربعة لفترة جراء ذلك في فوضى الأسماء، مدركين أن تغيير أسمائهم كان ضرورة فرضها واقع استثنائي.

بعد الشجار بسبب الأسماء يرين الصمت الذي يقطعه أحدهم متهمًا الآخرين بترتيب كل ما هم فيه، وباستعداده لتنفيذ ما يريدون، ويرى آخر أنهم في دائرة مغلقة، مادام كلٌّ يدعي أن الآخرين سلبوه اسمه، وأنه ضحية مؤامرة يحوكونها الآخرون ضده. ويدعوهم إلى ألا يعتبروا ما هم فيه معركة، بل لعبة يلعبونها إلى النهاية.

ابتداء من فقرة (المستنقع) يغلب السرد بضمير النحن. ويقترح الشاب العشريني أن يحاولوا إحداث ثغرة في الجدار، ولكن لا جدوى، لذلك بات انعدام الأمل هو حبل النجاة يتدلى (أمامنا)، وتمسكت به (أرواحنا)، ومعجزة اليأس صارت (ملاذنا) الأخير. لكن العشريني يدعو إلى محاولة الخروج، إذ ليس (لدينا) ما (نخسره)، والموتى وهم موتى لن يرضوا بعار الاستسلام، بل سيحاولون الخروج من قبورهم.

ينفي الأربعيني أن يكون أولو الأمر يضمرون الشر (لنا)، ويدعو الآخرين إلى أن يتهيّأوا لمفاجآت صاعقة، بعدما يجري تعويض كل ما يستهلكونه، وترحيل القمامة. ومنذ بداية الفصل الثاني تتوالى المفاجآت: مساحة الغرفة تتضاعف، حوض سباحة، أضواء مسلطة كشموس اصطناعية. أما المفاجأة الكبرى فهي اختفاء أصوات الأربعة وتحول لغتهم إلى إشارات بسيطة كلغة حيوانات الغابة والأسلاف البدائيين. هكذا دربوا حواسهم على استقبال ذبذبات سرية يطلقونها، ويتخاطبون دون أن ينظروا إلى بعضهم: كانت لغة تخاطب عبقرية. ثم عادت الأصوات مشروخة قليلًا، ومكونة من طبقتين: صوت وصدى.

قبل ذلك كان الشاب العشريني قد شخّص ما هم فيه بالدوامة، حيث تتدلى الأسئلة كحبال لتلتف حول أعناقهم، وليس لتنتشلهم. كما شخّص ما هم فيه بحقل الألغام على التخوم، قريبًا من الحقيقة، قريبًا من الوهم، وبعد النجاة من خطر الموت اختناقًا أو جوعًا، بقي خطر الموت قلقًا وترقبًا.

من بعد، سوف تشرع الرواية بالتخفف من شيات اللامعقول والعبث. ويبدأ الميل بها إلى الترميز، ربما بما يخاطب ما هي سوريا فيه، وإن يكن من خلف حجاب يبدأ سميكًا ثم يشف رويدًا. لكن احتمال ألّا يكون القصد سوريا، أو سوريا فقط، يظل قائمًا.

يقول الأربعة إنهم لن يكرروا أخطاءهم السابقة الفادحة في تفسير ما لا يقبل التفسير، وسيتقبلون الحقيقة الجديدة على مرارتها، كحدث طبيعي: لنكن واقعيين، ما ينبغي أن نصرف إليه اهتمامنا في تلك اللحظة هو إنقاذ الضحية فقط، أما ما عدا ذلك فتفاصيل لها وقتها.

هل للقراءة أن ترى في ذلك دعوة إلى أن المهم هو إنقاذ سوريا، ودعوة إلى تجرع مرارة الهزيمة؟ وهل يعزز هذا الفهم قول الأربعة: نحن ضحايا، وليس ثمة من يمكن أن ينقذنا.. فلم لا نتولى المهمة بأنفسنا؟

يحدس الخمسيني أن ثمة حربًا في الخارج، لأن (هم) بدأوا يقترون عليهم. وبعد موت الشاب الثلاثيني الذي كان العشريني، يقول الأربعة إنهم تخيلوا الحرب خاطفة، لكنهم أدركوا خطأهم، وأنها حرب شرسة ومكلفة، ومعركة حياة أو موت. وفي نقاشهم حول الحرب يتساءلون "إلى أين تمضي؟" ويفكرون في الأصدقاء والأعداء والخيانات والتحالفات والخرائط والحدود والأسلحة و.. وفي المرايا التي يكلفهم غيابها المزيد من الدماء كل يوم. وكانوا قد افتقدوا المرآة منذ البداية. ولم يستجب أولو الأمر لطلب مرآة، فما الذي ترمز إليه المرآة؟ لماذا هي مغيَّبة؟

على العكس من رمزية المرآة، تشفّ رمزية موت الشاب، وهو الذي كتب هذه القصيدة:

علقتم بهذا الوحل الممزوج بدمائنا
فخّ نصبناه لكم
وقريبًا ستتحلل أجسادكم
ستصبحوا (ن) سمادًا
وعليه ستتغذا (ى) أشجار ليموننا
وحقول حنطتنا

فهل من إشارة هنا إلى استهداف الشباب في بداية الزلزلة السورية والمظاهرات السلمية؟

وضع من ظلوا أحياء جثة الشاب في الحمام مرددين أنها الحرب: استثناء في كل شيء. لكن الجثة تتورم وتسود، وأحشاؤها تندلق، وجلدها يتشقق، ورائحة عفنها تزكم الأنوف، فيفكر الأحياء في أن يودعوا الجثة في الثلاجة، وبالتالي قد يضطرون إلى تقطيعها كذبيحة، وإلى وضعها في أكياس. لكنهم في حرب، وقد تنقطع الكهرباء في أية لحظة، فلا ينفع الحفظ في الثلاجة، وهنا، أليس للسوري أن ينادي انقطاع الكهرباء في الحرب التي هو وقودها؟

يتفق الأحياء على دفن الجثة أسفل النافذة. وكان قد صارت لهم نافذة بما رسموا على الجدران، ثم صار لهم باب بالرسم، واحتفلوا بيوم الباب، فيما السنوات تنطوي، وجلودهم تجف وتتقشر، ومنها تسقط قطع متفرقة كالحراشف. وحين تختفي الجثة يخمنون أنه قد تكون هدنة قصيرة في الحرب. وحين تحسنت نوعية البن ومستوى الخدمات، خمنوا أن الموقف في

الحرب جيد، والاقتصاد قد بدأ يستعيد عافيته، ودم الثلاثيني – العشريني – الشاب لم يذهب هدرًا. والحرب إذن هي التي أودت بالشاب وهو حبيس مثل الآخرين الذين يودون لو يشاركون في الحرب. ولأن ذلك مستحيل، فلتكن المشاركة رمزية: يرتدون ملابس الحرب مثلًا ويطلبون ثيابًا وبنادق خشبية أو بلاستيكية، ويتفقون على التقنين في كل شيء، فقد فرضت أجواء الحرب في الخارج نفسها عليهم، وصاروا يتشاجرون لأي سبب، وأصيب الأربعيني بهلاوس سمعية وبصرية. وفيما يدلل على الطابع الإنساني للرواية، وعلى التخفف من وطأة الأيديولوجي والسياسي التي آذت ما آذت من الأدب الذي جاء على وقع الزلزال، يتحدث الكاتب عن تمثال مقاتل يخرج من أحشاء حجر ضخم كان (وا) قد وضعوه للمحتجزين مع إزميل ومطرقة. وكان الكاتب يردد أغنية عن مقاتل يكتب رسالة لحبيبته يعتذر فيها عن أنه سيضطر إذا ما التقيا إلى احتضانها بذراع واحدة، ويخبرها أنه لن يتمكن من تطويق خصرها ومعابثة شعرها في آن..

واحدًا بعد الآخر يختفون – يموتون قبل نهاية الحرب، إلا الكاتب الذي يحتفل بما يسميه يوم السلام، وهو لا يعلم نتيجة الحرب التي يقدر أنها أودت بملايين. وبانتهاء الحرب ينادي الكاتب نفسه باسمه ليعوض السنين التي تنقل فيها من اسم إلى آخر، كما لو أنه ينتقل من جسد إلى آخر. لكن الكاتب يستيقظ كل صباح ليجد رمادًا شفافًا على المخدة أشبه بزجاج مطحون، لكأنه دموع تبخرت وتركت ملحها فقط، ومن هنا جاء عنوان الرواية.

بعد الحرب ظل الكاتب محتجزًا. وسيعزم على آخر طلب له منـ (هم) وهو خريطة، كي يرى في أي جزء من البلاد صار بيته، وكي يعرف أية راية ينبغي أن يرفعها على سطح البيت، لو سمحوا له بالعودة إليه يومًا، فهل هي نبوءة الرواية بتقسيم البلاد؟ ومادام من يتكلم هو إسلام أبو شكيّر، فالبلاد هي سوريا. أما (هم) فسينتظرون شهرًا أو عشر سنوات أو أكثر، والكاتب بدوره سينتظر، حتى إن مات، فـ "لدى جثتي الكثير من الوقت للانتظار، وأعدهم أننا لن نتفسخ كلانا أنا وجثتي".

يستخدم اللامعقول الكوميديا السوداء واللاأدرية، ويُعنى بالسلوك الإنساني في ظروف عبثية، خيالية كانت أم واقعية. وفي اللامعقول لا يؤمن الإنسان إلا بعبثية الحياة. وإذا كانت شيات من ذلك قد تلامحت في (زجاج مطحون) فالأهم هو أنها تنقض العبثية إذ تقع

في النهاية على (المعنى)، بينما تقول العبثية بانعدام المعنى وانتفاء التواصل الإنساني. أليس اللامعقول السوري الذي تنتجه الحرب السورية، إذن، مختلفًا أيما اختلاف.

الفصل الثاني

الرواية العربية من شرك المحلية والعالمية إلى الكونية

1. الرواية الكونية

ينهض بحث مُحمَّد برادة (الرواية العربية: الكونية أفقًا)[*] بتشغيل عدد من المفهومات، أهمها: العالمية ـ الخصوصية ـ ما بعد الكولونيالية ـ الأصولية ـ الأدب العالمي ـ الرواية الكونية.. لكن المفهوم الرئيس والحاسم هو: الكونية. ويبدو أن الباحث قد عوّل في درجة جلاء وتشغيل هذا المفهوم في بحثه، على أبحاث سابقة له. ومن هنا أحسب أن العودة إلى تلك الأبحاث، فضلًا عن تقليب القول في (الكونية) هو البداية الأوفى لمحاورة الباحث في: (الرواية العربية: الكونية أفقًا).

ففي بحثه (التعددية والكونية وانعكاساتهما على ثقافة المتوسط)[1] كتب مُحمَّد برادة أن مصطلح (كونية **universalisme**) قد عرف تحليلات وتعديدات عديدة بوصفه يؤشر على مذهب يطمح إلى البحث عن توافق كوني. ومن المقولات الأساسية لـ (الكونية) يعدد الباحث: التقدم، العقل، التضامن، وهي المقولات التي اهتزت جراء التحولات الكونية، بالترابط مع الأزمة الحادة التي تعتور علاقة السياسي بالثقافي.

ويذهب الباحث مع رشارد روتي إلى أن الكونية الأخلاقية هي من ابتكار الشعوب الغنية، بهدف التستر على الأغراض السياسية. كما يشدد الباحث على ارتباط طموحات الكونية بالأهداف السياسية والأيديولوجية. فالكونية الأحادية والكونية السلبية هي امبريالية ثقافية تعتمد ـ بعبارة خوان غويتسولو التي يستعيرها برادة ـ (أصولية تكنو ـ علمية). لكن

(*) نظم مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر في الكويت (2004) ندوة (الرواية العربية.. ممكنات السرد). وقد ساهم محمد برادة في الندوة ببحث عنوانه (الرواية العربية: الكونية أفقًا)، وكانت مساهمتي في الندوة هي في هذا البحث. الفصل تعقيبًا على بحث برادة.

(1) محمد برادة: سياقات ثقافية، وزارة الثقافة، الرباط 2003.

المآل قد أفضى، رغم ذلك كله، إلى أفق كوني "يتوافر على مسار آخر قوامه احترام الاختلاف والابتعاد عن المركزية الأحادية".

وفي بحثه (التعددية وتأثيرها على الحقل الثقافي العربي)(2) يكتب برادة أن المفهوم "حزمة من الإمكانات والعراقيل وقد انخرط في عالم معيش". وهذا ما يبدو عليه بحق المفهوم في بحث (الرواية العربية: الكونية أفقًا). أما الكونية في البحث السابق فتقترن بالتعددية التي يراها الباحث "أحد مكونات الصيرورة، وتضطلع بالتهجين، وتؤشر على أفق آخر للكونية".

والكونية كأفق هي إذن شاغل مكين لمحمد برادة. إنها أفق ـ حلم للثقافة الإنسانية، كما يضيف. ولكن ذلك لا يخفي نسبيتها، مما جعل الباحث يميز بين مستويين متباينين ومتكاملين للكونية: مستوى القيم الدينية والفلسفية، ومستوى التاريخ الملموس، حيث يوضح أنه على الرغم من ارتباط الكونية بالتطلع الطوبوي إلى نسق من القيم الإنسانية التي تقرب بين شعوب وثقافات العالم، فإن مضامينها المختلفة كانت وما تزال تستعمل لتبرير الاستعمار باسم مبادئ كونية تنشر الحضارة والتمدين المستمدين من مرجعية كونية محكوم لها بالتفوق والكمال. وهكذا يتابع الباحث ما تقدم في بحثه (التعددية والكونية...) ويعمِّقه، فالدول الأقوى والأغنى مهيمنة على تحديد وتكييف مضامين الكونية فلسفيًا وثقافيًا، والنقلة الإيجابية التي عرفتها الكونية بعد الاستقلالات ـ الإشارة بادية إلى منتصف القرن العشرين ـ تقوضت. وبعد انتهاء الحرب الباردة ـ الإشارة بادية إلى سقوط الاتحاد السوفياتي ونهاية العقد الثامن من القرن العشرين ـ لم تتبوأ الكونية مكانة الأفق، وصار التناقض صارخًا بين التوجهات الكونية الربحية للدول المتحكمة في ثورة التكنولوجيا والاتصال، وبين انغلاقها على امتيازاتها...

إن كل ما تقدم سيحضر في بحث (الرواية العربية: الكونية أفقًا) سافرًا، كما سيحضر بصياغات أقل أو أكثر تمويهًا. ومن الأمس القريب إلى اليوم يبدو نشدان الباحث للحلم (الكونية أفقًا) مغالبًا واقع الحال الذي تفاقم خلال ما انصرم من سنوات معدودات على انتهاء الحرب الباردة واستفحال العولمة والأمركة والأسرلة والاستبداد. وليس يخفى ما في قول برادة في الكونية ـ وهو ما يؤسس ويحكم قوله في الرواية الكونية وفي كونية الرواية العربية ـ من

---

(2) نفسه.

التفاعل مع أطروحات منظِّري ما بعد الكولونيالية. ولئن كان ذلك قد سرى في النسغ سابقًا، فهو سيسفر في بحث (الرواية العربية: الكونية أفقًا). ومن أجل ذلك أحسب أن وقفة ها هنا ستكون مفيدة لمحاورة هذا البحث، وبخاصة أنها وهي تتعلق بالكونية سوف تتعلق أيضًا بالعالمية والخصوصية، من بين المفهومات والمصطلحات التي نهض بحث برادة في تشغيلها.

وأبدأ "بهومي بابا" الذي يرى أن موقع الثقافة اليوم يقع على حواف التماس بين الحضارات، حيث تنطلق بينية وهجنة وهويات جديدة. والكونية ـ العالمية المنشودة، بالتالي، هي في منظور الأقلية الدال الذي يقاوم إضفاء الطابع الكلياني، دون أن يكون محليًا أو خصوصيًا. وعند"هومي بابا" أيضًا أن الأصولية السلفية والبراغماتية الجديدة تضّمان الخصوصية. وعنده أن العالمية موسومة بالمركزية الإثنية، وبلاغاتها إرادوية، وأن العالمية والخصوصية جلاء لديناميات السلطة والإخضاع و المقاومة، المقاومة التي تدخل الجدّة إلى العالم[3].

لقد تحدث "هومي بابا" عن الحداثة ما بعد الكولونيالية، وتحدث سواه عن النقد ما بعد الكولونيالي، وعن التأويل ما بعد الكولوينالي.. وفي كل حديث تحضر الكونية والعالمية، بل العولمة والحداثة وما بعد الحداثة. وبالنسبة لنا، ربما كان في رأس الأسئلة الملحة، ما صدَّرت به ر. رادا كريشنان مقالتها (العولمة والرغبة وسياسية التمثيل)[4] قائلة: "ما هو وجه الفتنة في العالمية؟ ولماذا تكون خطابتها مغرية بشكل لا يقاوم؟ ما هي طبيعة سلطتها؟". ولئن كانت كريشنان تعد العالمية والعولمة البيانَ الدارويني لبقاء الأصلح، فهي تضيء السؤال والجواب إذ تقول: "تقدم العالم ذاته كواقع وكتمثيل لذاك الواقع، وكل ذلك ضمن زمانية موحدة، كما لو أن جوهر الواقع في حد ذاته عالمي. وبالتالي، فإن أية محاولة لاستقصاء العالمية لن تكون أقل من تكذيب للواقع ذاته. لكن كيف أصبح الواقع معولمًا بشكل مطلق ومعياري على هذا النحو؟ وبأية سيرورة تم سد الفراغ بين الواقع والتمثيل وادعائه باسم العالمية؟". ولئن شددت كريشنان على نسبية وتباين العالمية، فقد تركّز قولها أيضًا في التوترات بين العالمية كأفق والعالمية كمضمون ـ وبلغة برادة: الكونية كأفق والكونية كمضمون ـ وبين

(3) بالعودة إلى كتابه: موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2004.

(4) في: الدرجة صفر للتاريخ أو نهاية العولمة، مجموعة، ترجمة عدنان حسن، دار الحوار، اللاذقية 2004.

العالمية أحادية القطب والعالمية متعددة الأقطاب، وبين العالمية كسيرورة والعالمية كرؤية متحققة ونتاج.

لا فكاك لأي قولٍ اليوم ـ يوم ما بعد الكولونيالية ـ في الكونية والعالمية من التعالق بالعولمة والحداثة وما بعد الحداثة. ومن هنا أحسب أيضًا أن من الأهمية بمكان، استدعاء تيري إيجلتون لإضاءة أطروحة برادة (الكونية أفقًا). وأول ذلك هو رهن إيجلتون للعالمية التي يبتغيها الكاتب على الموقع الذي يحدث أن يقف فيه، وليس على السماكة التي يريدها لكتبه. فعلى الرغم من صخب العولمة والعالمية وما بعد الحداثة بالاختلاف والتعدد والتغاير ـ ومما يصخب به أيضًا خطاب ما بعد الكولونيالية ـ فهي تعمل من خلال تقابلات ثنائية صارمة: مقابل الإيجابية المطلقة للاختلاف والتعدد والتغاير، هي النقائض المشئومة: الوحدة والهوية والكلية والكونية. وبذا يجوز الحديث عن الجنسين، وليس عن الطبقة، وعما بعد الكولوينالية، وليس عن البورجوازية الصغيرة، وعن المتعة، وليس عن العدل...[5]

ليست الكونية بحسب إيجلتون وهمًا إيديولوجيًا، بل السمة الملموسة لعالمنا. ليست فكرة يمكن للمرء أن يختارها أو يعارضها على هواه النظري، بل هي بنية الواقع العالمي. والكونية هذه تشتمل على الهوية التي لا تعكس ضربًا من جنون العظمة.

تلك كونية، وإزاءها الكونية قصيرة الدارة التي تنتهك الحدود القومية كأنها شركة عابرة للقوميات.

تلك كونية لا تتعارض بالضرورة مع الاختلاف ومع القومية، وإزاءها كونية راديكالية ومحافظة معًا، كونية رأسمالية ليست غير خصوصية مكوننة. والأمر إذن: ثمة كونية وكونية، فلنمض مع مُحَمَّد برادة لنتبين الكونية التي يعلنها أفقًا للرواية العربية.

***

تحت عنوان (إعادة تحديد إشكالية المحلية والعالمية)، وبما هو بمثابة مقدمة، يبدأ برادة بحثه الموسوم (الرواية العربية: الكونية أفقًا). وفي هذه البداية يرسم الإشكالية في إهابها الروائي العربي، ويحدد غرض بحثه بتبديد بعض الالتباسات والمغالطات التي يراها في هذا الإهاب. أما سبيله إلى ذلك فقد حدده بفكفكة معادلة المحلية والعالمية، وإعادة صياغتها

(5) بالعودة إلى كتابه: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار، اللاذقية 2000.

على ضوء من العناصر المستجدة والتحليلات السوسيو ـ أدبية التي أنجزها كل من بيير بورديو وباسكال كازانوفا وإدوارد سعيد.

من بعد، يأتي تصميم البحث في طبقتين أو رواقين هما على التوالي: الرواية العربية ومنجزات الرواية الكونية ـ الرواية العربية في سياق ما بعد الكولونيالية. ويتتوج تصميم البحث بالطبقة الأخيرة أو الرواق الأخير تحت عنوان (الكونية أفقًا: الإنجاز والوعي). وكما ابتدأ البحث بما هو بمثابة المقدمة، سينتهي بما هو بمثابة الخاتمة التي أجملت خلاصة ما بلغه. ولئن كانت البداية قد غلّبت الخوض في المفاهيم وفي المستوى النظري، فسوف توالي طبقات البحث أو أروقته هذا الخوض. لكن التغليب سيكون للمستوى العملي، أي للقول في الرواية العربية: أمس واليوم وغدًا، وهو ما كان له حضوره أيضًا في البداية. وعلى ذلك يبدو اشتباك النظري بالعملي سمة كبرى للبحث. وهي السمة التي تنمّ عن / وتؤكد خبرة مُحَمَّد برادة العميقة والطويلة في النقد والثقافة والكتابة، ومنها بخاصة كتابة الرواية. ولعل ذلك ما يغوي وما يفخخ في آن مهمة التعقيب على مثل هذا البحث.

ينطلق الباحث مما تختزنه ذاكرته خلال نصف قرن مضى حول القول الأدبي العربي الجاهز في العالمية والمحلية: "كل عالمية تمر بالضرورة من المحلية". ويتعلق بذلك صون المحلية لأنها رديف الخصوصية وضمانتها، وبخاصة في مرحلة ما بعد الاستقلالات. وهذا ما يؤوله الباحث على أنه تأكيد لأهمية التراث في دعم الهوية. وقبل ذلك يدعو الباحث إلى الخروج من أسر القول الجاهز و"تحيين الإشكاليات من منظور تنقيدي يربطها بانشغالات الحاضر وأسئلة المستقبل". وفي دحضه للقول الجاهز، يستذكر تعليل نجيب محفوظ لإيثاره في بداياته للأسلوب الوقعي، بقدرة هذا الأسلوب على تصوير واقع المجتمع المصري. ويرى الباحث في تعليل محفوظ ما "يوحي بالتشبث بالأبعاد المحلية قبل الانفتاح على أشكال وأساليب ذات أبعاد عالمية، كما ينبئنا بذلك مسار نجيب محفوظ". وهنا يتساءل المرء عما إذا كان الأسلوب الواقعي أسلوبًا محليًا، أم هو واحد من الأساليب ذات الأبعاد العالمية؟. ومثل هذا التساؤل يتوالى بصدد ما مضى إليه البحث من القول باختيار كتاب آخرين البدء من مستوى طلائعي يلتقي مع تحققات كونية في كتابة الرواية، مما يعني أن الرواية العربية في تحولاتها وإنجازاتها الجيدة، لم تعد مقيدة بالبدء مما يلائم المستوى المحلي. أليس الأسلوب الواقعي واحدًا من التحققات الكونية في كتابة الرواية لعقود وعقود؟. أليس واحدًا من أشكال مغامرة الرواية في

تجلياتها وأبعادها الكونية لعقود وعقود؟ ومن جهة أخرى ألم تبتغ مغامرات (نجمة أغسطس) و(نجمة) و(موسم الهجرة إلى الشمال) ـ وهي الروايات التي يدلل بها الباحث على ما ذهب إليه ـ وفاء أكبر بالمستوى المحلي؟ وإن لم تكن قد ابتغت ذلك، ألم يتحقق لها؟ ألم يكن اشتغالها بالمستوى المحلي ـ إلى البعد السوفياتي في (نجمة أغسطس) والبعد الإنكليزي في (موسم الهجرة..) ـ تعبيرًا عن ذلك الابتغاء وعن ذلك التحقق؟

***

فلنمض من ثم مع البحث إلى وقفته المطولة مع غوته ودعوته إلى (الأدب العالمي) التي يتبناها الباحث، من حيث أنها لا تعني اضطرار الأمم إلى التفكير بالطريقة نفسها، بل وعي بعضها بعضها. فجدارة الخصوصية الحق هي أن تترجم الإنسانية. والأدب العالمي، إذن، وكما بشّر به غوته، ليس مدفنًا تكريميًا لروائع أدبية لا علاقة لها بالزمن، بل أقرب إلى ملتقى للحوار بين متعاصرين، وهو ارتباط مباشر بالمحيط وانفتاح على الكون في آن. ويبرز الباحث اقتراح غوته ـ كسبيل إلى ذلك ـ تدريس اللغات وترجمة النصوص الأجنبية والحديث الرائد عن سوق عالمية للخبرات الثقافية. وكل ذلك سيعود إليه الباحث بصيغ شتى فيما يلي من بحثه، سواء بصدد الأدب العالمي أم الرواية الكونية أم الرواية العالمية.. ولئن كان الباحث يلاحظ موقع دعوة غوته فيما رسم من استراتيجية النهوض بالأمة انطلاقًا من إمارة فايمار، وكذلك غلبة الجانب النفعي السياسي والاستخدام الأيديولوجي لمشروع الأدب العالمي، فالباحث يخلص إلى ما يخاطب يومنا من دعوة غوته المبكرة، وهو مساعدتها على رفض الأصوليتين اللتين تهددان العالم اليوم: أصولية الهوية الإثنية، وأصولية العولمة.

يستدعي موقع دعوة غوته من بحث برادة ما قالته كاتارينا مومزن في مقدمة الطبعة العربية لكتابها (جوته والعالم العربي)[6]: "لقد كان لدراسة جوته للثقافة العربية نصيب كبير في إدخاله، وقد بلغ الشيخوخة، مصطلح الأدب العالمي في تاريخ الفكر". ومن المعلوم أنه قد كان لشعر امرئ القيس وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة ولبيد بن ربيعة وتأبط شرًا وطرفة بن العبد وزهير بن أبي سلمى، وكذلك للطغرائي والمتنبي... تأثير عميق في جوته، وهو التأثير الذي يغفله تمامًا ـ كما تذكر مومزن ـ فرتس شترش في كتابه (جوته والأدب العالمي).

(6) ترجمة عدنان عباس علي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، شباط ـ فبراير 1995. وقد ذكر المترجم في مقدمته أن حجم السلسلة فرض عليه اجتزاء الفصل الثاني، وحذف الفصل الثالث!

كما يستدعي موقع دعوة جوته من بحث برادة ما ساقه "هومي بابا"[(7)] بصددها، ابتداءً بقول جوته بإمكانية قيام أدب عالمي من الاختلاط الثقافي الذي تحدثه الحروب البغيضة والصراعات المتبادلة ـ والإشارة هنا هي إلى الحروب النابليونية ـ حيث لا تستطيع الأمم بعدها أن تعود إلى حياتها المستقرة والمستقلة دون أن تلاحظ أنها قد تلقت كثيرًا من الأفكار والطرائق الأجنبية، فتتبناها دون وعي منها، وتشعر هنا وهناك بحاجات روحية وفكرية لم تكن من قبل.

يسجل "هومي بابا" أن قول جوته بعلاقات الجوار في سياق دعوته إلى الأدب العالمي، هو مفهوم مركزي أوروبي، إذ لا يطول سوى انجلترا وفرنسا. وعلى ضوء قول جوته بعمل الطبيعة الداخلية للأمة وللفرد بصورة لا واعية، وبأن الحياة الثقافية للأمة تعاش دون وعي منها؛ على ضوء ذلك يرى "هومي بابا" أنه يمكن للأدب العالمي "أن يبرز كمقولة استشراقية بازغة، تعنى بشكل من أشكال الخلاف والتغاير الثقافي، حيث يمكن لعلاقات الاستلحاق والإدماج غير المبنية على التراضي أو الإجماع، أن تقوم على أساس من الرضّة أو الصدمة التاريخية. وبذا يمكن لدراسة الأدب العالمي أن تكون دراسة للطريقة التي تدرك بها الثقافات ذاتها من خلال إسقاطات الآخرية فيها".

وفيما يخاطب يومنا من دعوة جوته، إلى الأدب العالمي، يقترح "هومي بابا"، مقابل انتقال التراثات القومية مما كان ثيمة كبرة في دراسة الأدب العالمي، يقترح ميدانًا جديدًا لهذا الأدب، هو التواريخ العابرة للقوميات، تواريخ المهاجرين أو المستعمرين أو اللاجئين السياسيين، وبذا لن يكون المركز في سيادة الثقافات القومية، ولا في كونية الثقافة الإنسانية "بل الإلحاح على تلك الانزياحات الاجتماعية والثقافية العجيبة التي تمثلها موريسون وغورداير فيما تكتبانه من قصص غريبة. وهذا يقودنا إلى السؤال: هل يمكن لتعقيد عالم الغرابة الشخصي والداخلي أن يفضي إلى ثيمة عالمية". وسوف نرى صدى هذا السؤال في الطبقة الثانية من بحث برادة.

ولأن "هومي بابا" واحد من ألمع (فقهاء) ما بعد الكولونيالية ـ الذين يعنى بأطروحاتهم بحث برادة ـ، فلا بد من متابعة قوله في الأدب العالمي، وهو القول الذي لا يفتأ ينادي كتابة

---

(7) بالعودة إلى: موقع الثقافة، مذكور.

موريسون وغوردايمر وسواهما من كتّاب الرواية، كما يتأسس في مشروع "بابا" المنادي بفتح زمن جديد وفضاء جديد للنطق النقدي" حيث يعيد الاختلاف الثقافي الإفصاح عن محصِّلة المعرفة من منظور موقع الأقلية الدال الذي يقاوم إضفاء الطابع الكلياني دون أن يكون محليًا أو خصوصيًا"[(8)].

يرى "بابا" أن السعي إلى جعل الأدب عالميًا "يكمن في فعل نقدي يحاول التقاط خفة اليد التي يبديها الأدب في تلاعبه بالخصوصية التاريخية، مستخدمًا أداة الارتياب النفسي أو المسافة الجمالية أو الدواليل الغامضة الخاصة بروح العالم، ما هو سام ومصعّد وما هو دون عتبة الوعي والشعور. فنحن كمخلوقات أدبية وحيوانات سياسية يفترض منا أن نعني بفهم الفعل الإنساني والعالم الاجتماعي على أنهما تلك اللحظة التي يكون فيها شيء ما خارج السيطرة، لكنه ليس خارج الاستيعاب".

***

على الرغم من مكنة وغواية وألمعية مشروع هومي بابا، ستظل الأكثرية المقيمة في فضاء ما بعد الاستعمار، وبخلاف الأقلية المهاجرة إلى فضاء المستعمِر، تسأل عن مطرح أكبر لها وعن فعل أعمق في هذا المشروع وما يماثله من خطاب ما بعد الكولونيالية. وهنا نعود إلى المعادلة ـ الشرك السارية في تقويمات النقد العربي، بحسب برادة: العالمية تمر عبر المحلية. وأساس العلة هو الارتكان إلى نوع من التعميم والتجريد. فالمحلية والخصوصية غالبًا ما تستدعيان مقولات ـ أصالة اللغة وواقعية الواقع والهوية والقيم التاريخية ـ لا تأخذ في الاعتبار التحولات العميقة التي اخترقت مجتمعاتنا منذ بدايات النهضة، وباطراد فعل المثاقفة. أما العالمية والكونية في المعادلة ـ الشرك فهما مفهوم يقترن بمقولات مغرقة في التجريد والالتباس، مثل القيم الإنسانية والأسلوب المؤثر والشكل الاستيتقي. ولعل للمرء أن يتساءل هنا بأي قدر من البساطة، بل من السذاجة والمكر في آن: ما الكونية وما العالمية إن لم تكونا قيمًا إنسانية وأسلوبًا مؤثرًا؟

يتحوط الباحث لمثل هذا السؤال حين يحدد مصدر الالتباس بتجاهل المعادلة ـ الشرك لترسانة الأجهزة والمحافل والأسواق الكامنة خلف العالمية، ويضرب مثلًا بجائزة نوبل.

---

(8) موقع الثقافة، من مقدمة المترجم، ص 11، مذكور.

كما يحدد الباحث مصدر الالتباس بتحول المعادلة ـ الشرك لدى مبدعينا إلى المفتاح السحري الذي سيقودهم إلى المحجة البيضاء للعالمية. وللخروج من الشرك يعرض الباحث مساهمة باسكال كازانوفا في كتابها (الجمهورية العالمية للآداب) التي أفادت من إنجاز بيير بورديو، فأعادت تحليل جدلية القومي والعالمي في اتجاه الانتقال من التجريد إلى البنيات الملموسة، ودرست التكونات الأولى للنصوص في سياقها القومي، والبنيات المتيحة فيها للارتقاء إلى زمنية مشتركة هي بمثابة توقيت غرينيتش . مقياس غرينيتش الذي يعلو على كل الأزمنة والأمكنة، ليحدد زمن النص المتقاطع مع زمنيات النصوص التي تتوافر على أبعاد كونية.

هو مفتاح سحري آخر للمحجة البيضاء للعالمية، للفضاء الأدبي العالمي بحسب كازانوفا، الذي يقوم على التراتبية الضمنية، أما الأداة والرهان في سيرورة تكوّن هذا الفضاء فهما رأس المال الأدبي. والتراث القومي أداة شرعية في هذا الفضاء ـ الملعب، حيث يشترط الدخول إليه اعتقاد اللاعب الجديد بقيمة الرهان ومعرفته. واللاعب الجديد يسهم في صنع الفضاء العالمي وتوحيده وتوسيع فضاء التنافسات الأدبية.

تقترح باسكال كازانوفا مصطلح التدويل بديلًا لمصطلح العولمة الذي يسمح بالتفكير بالكلية كتعميم لنموذج بعينه. ففي التدويل يصارع الجميع للدخول إلى الفضاء ـ السياق ذاته بأسلحة غير متساوية، لبلوغ الهدف الواحد: الشرعية الأدبية. وتنتهي كازانوفا إلى القول بفضاء عالمي مستقل للأدب، يخضع للإرغامات السياسية، لكن استقلاله النسبي يجعل منه عنصرًا كونيًا، وهو يعوض بالسياسة الأدبية اتّباع السياسة. وعلى الرغم من ذلك، كما يرصد مُحَّد برادة، تأخذ كازانوفا على إدوارد سعيد الأولوية التي ترى أنه يعطيها للسياسة على النص. وهي تراهن كسعيد على الرواية الجديدة في فترة ما بعد الكولونيالية، لكنها .كما يرصد الباحث ـ تجعل من هذه الرواية استمرارًا لخصائص رواية عالمية ذات أبعاد كونية ثورية مما أنتجه جويس وبروست وكافكا.. يستعيدها روائيون من أصقاع العالم على ضوء شروطهم الخاصة، بينما يجعل إدوارد سعيد من الرواية ما بعد الكولونيالية رديفًا ومبلورًا لفكرة نقد الإمبريالية.

***

على ضوء كل ما تقدم، يتبلور السؤال المركزي لبحث برادة في كيفية استجلاء مسار الرواية العربية عبر شبكة علائق الخصوصية والعالمية. وبصياغة أخرى للسؤال يغدو: "كيف

نرسم ملامح السياقات والمنجزات والتفاعلات مع النصوص العالمية ومع الوعي بأفق الكونية؟".

من أجل الجواب يأخذنا برادة إلى طبقات . أروقة بحثه، مؤكدًا أنه لا يؤرخ للرواية العربية، بل يقف عند لحظات وتمفصلات، ومعتذرًا عن اكتفائه باستحضار عناوين وثيمات الروايات التي يدلّل بها. ولأن للأمر ـ كما أسلفت ـ غوايته وتفخيخه، فلابد من التحوط إزاء رحابة بساط البحث وتعدد الأفكار وكثافتها وتعالقاتها. وقد يكون الأَوْلى لذلك أن يتقفّى المعقبُ الباحثَ بالوقوف عند لحظات وتمفصلات البحث في طبقاته ـ أروقته معًا.

1 . الرواية الكونية: بحضور ما سبق للباحث قوله في الكونية كما رأينا، يأتي قوله هنا باستيحاء الرواية الكونية سياقات محلية، قبل أن يرتقي بها التخييل والتركيب الفني وآليات التكريس والتلقي إلى أفق الكونية. ويتصل بذلك ـ أم تراه يبدأ به؟ ـ ارتقاء الرواية الأوروبية إلى المستوى الكوني بفعل ثلاثة فواعل: اتساق المجتمعات الأوروبية في تطوراتها السياسية والاقتصادية ـ انغراس الرواية في طبقة قارئه ـ اهتمام الفكر الفلسفي بالتنظير للرواية وإدماجها في أنساق التفكير.

والرواية الكونية بحسب برادة هي أيضًا شكل مرن يمتص جميع الأجناس التعبيرية، ويستوعب كل الأشكال والأساليب السردية، ويطوعها لمختلف الرؤيات والأفكار، لتكون الرواية قريبة من الحياة ومتفاعلة مع تبدلاتها وتعقيداتها. ومفهوم الرواية الكونية ليس أحادي الدلالة والإحالة، بل هو موضع صراع ومنافسة وتشييد" وعليه فإن الرواية الكونية الحاملة لقيم إنسانية جديدة، تجابه رواية تتوسل بالعولمة الربحية وتكنولوجيا التواصل والتسلية".

2ـ الرواية العالمية

على الرغم من حرص الباحث على القول الواضح والمحدد بالرواية الكونية، فالقول يرادفها بالرواية العالمية، ولكن ليس بالمؤدى نفسه دومًا وتمامًا. ومن ذلك أن الثقافة العربية قد تعرفت على الرواية العالمية في القرن التاسع عشر من خلال الترجمة وسيرورة المثاقفة ومحاولة بعض الكتاب الذين درسوا لغات أجنبية. وهنا لا تعني الرواية العالمية غير الرواية الأوروبية في ذلك الفجر النهضوي العربي. وفي مقام آخر يرى الباحث أن ترجمة الرواية العربية إلى لغات أجنبية هي حلقة أساس في فك الحصار عن النصوص المتوافرة على تقنيات ذات أواصر قوية بالرواية العالمية في مبناها ودلالاتها الإنسانية. وفي مقام ثالث يؤكد الباحث

أن الرواية العربية "تتصادى وتتقاطع مع نصوص عالمية استوحت أسئلة الوجود والكينونة، وذلك في نصوص تتعدى طموحاتها تمثيل الواقع واسترجاع التاريخ، إلى صعيد محاورة الكينونة".

وحين يصل الباحث في الختام إلى استخلاصاته، يبتدئ بالشطب على المعادلة . الشرك، فليس بالممكن "أن نردد بعد، أن العالمية تمر عبر المحلية، لأن شروطًا جديدة حوّرت مفهوم الأدب العالمي والرواية العالمية، وربطت إضفاء مشروعية الكونية على النصوص بأوليات معقدة تتصل باستراتيجية الكتابة والنشر والتوزيع والترجمة والجوائز والتسويق..".

وأخيرًا، ينتهي الباحث إلى أن "التطلع إلى رواية عالمية ذات قيم كونية ملائمة للسياق وقادرة على حماية النزعة الإنسانية الحق، يظل دومًا معرَّضًا لمخاطر العولمة الربحية ولمنافسة الرواية "العالمية" المصنوعة وفق الطلب التجاري".

والأمر كذلك، قد يكون للمرء أن يرى أن اقتراح القول بالرواية الكونية، ليس مستقرًا في البحث، على الرغم من وضوحه وتحديده، وعلى الرغم مما يبدي الباحث فيه ويعيد، لكأنه لم يستطع التخلص من وطأة القول بالرواية العالمية، على طول وصخب وغواية العهد بهذا القول. ومما يقوي الميل إلى هذا التشخيص أن الباحث يأخذ على الترجمات العربية للرواية أنها لم "تتبع مقاييس تولي الأسبقية لنصوص تتوفر على قيمة عالمية". وكذلك هو القول بأن الرواية العربية بما هي عليه "تضاهي ما يمكن أن يعتبره النقد العالمي رواية كونية". فما هو هذا النقد العالمي الذي يأتي ذكره فقط هذه المرة طوال البحث؟ هل هو النقد الفرنسي أم الأمريكي أم الصيني؟ هل للناقد العربي نصيب في هذا النقد؟ وإذا لم تكن الرواية العالمية هي الرواية الكونية عينها، فهل النقد العالمي هو ما يحدد كونية الرواية؟ أم . ويا للمماحكة! . لا بد من النقد الكوني الذي لم يرد ذكره البتة في البحث؟ وإذا ما كانت الرواية العالمية هي الرواية الكونية عينها، والنقد العالمي هو النقد الكوني عينه، فلماذا هذا الابتداع المرادف أو المفرِّق بين العالمية والكونية؟

3. ما بعد الكولونيالية

يتابع الباحث تحديد ما بعد الكولونيالية بفترة الخروج من الاستعمار أو فترة ما بعد الاستقلالات، لمواجهة عواقبه وامتداداته من خلال تأكيد الهوية، وتحرير التاريخ والثقافة، والبحث عن مرتكزات إيديولوجية وسياسية لمقاومة هيمنة الامبريالية... والمهم هنا هو أن

الأدب ما بعد الكولونيالي قد تبلور على أسس حديثة، ومن خلال نصوص تتميز بفنيتها ومضامينها وقيمها الكونية الجديدة. والباحث يعزز هذا الذي يرسله بمساهمة إدوار سعيد الذي يتحدث عن ثقافة بازغة جديدة في مناخ ما بعد الكولونيالية، لم تكن ممكنة لولا أعمال السابقين المتحزبين أمثال جورج انطونيوس وخوسيه مارتي...

غير أن برادة يلاحظ أن الأدب العربي، وبخاصة الرواية "لم تول اهتمامًا كبيرًا للأبعاد ما بعد الكولونيالية على النحو الذي برزت به في النصوص المكتوبة بلغات أجنبية داخل القارات الثلاث. بل إن الرواية العربية في فترة ما بعد الكولونيالية انصب اهتمامها على "الداخل" أي المؤسسات ورموز السلطة وتشخيصات المقدس، خاصة بعد هزيمة **1967**". ويعود الباحث إلى مثل هذا القول حين يتعجب من أن النصوص التي استوحت ثيمة نقد الإمبريالية والامتدادات الاستعمارية، في مرحلة ما بعد الكولونيالية، تكاد تعد على الأصابع. وبالمقابل، ومنذ سبعينيات القرن العشرين، تكاثرت النصوص التي تستعيد تجارب الخيبة والإحباط والسجن. فهل الأمر كذلك حقًا؟

من سورية وحدها، يسع المرء أن يذكر الكثير من الروايات المتميزة التي أولت جل اهتمامها للأبعاد ما بعد الكولونيالية، واستوحت نقد الإمبريالية والامتدادات الاستعمارية في مرحلة ما بعد الاستقلال. وقد جاء أغلب تلك الروايات منذ سبعينيات القرن العشرين، وبالتوازي مع الروايات التي تستعيد تجارب الخيبة والإحباط والسجن، والتي تخاطب هزيمة **1967**. فبعد الرواية الرائدة المهمة لصدقي اسماعيل (العصاة ـ **1964**) وبعد رواية خيري الذهبي الأولى (ملكوت البسطاء ـ **1972**) توالت ثلاثيتا حنا مينه، ثم أطلت ثمانينيات القرن العشرين برواية هاني الراهب (الوباء) مبشرة بسلسلة من الروايات التي ستحفر عميقًا أو أعمق في الأمس البعيد أو القريب، نقدًا للإمبريالية ولامتداداتها، في الوطن وخارجه، وأعني ثلاثية خيري الذهبي (التحولات بأجزائها حسيبة ـ فياض ـ هشام) وثنائية نهاد سيريس (رياح الشمال) وروايتي فواز حداد (موزاييك دمشق **1939** ـ تياترو **1949**) ورباعية كاتب هذه السطور (مدارات الشرق) وروايته (أطياف العرش) ورواية فيصل خرتش (موجز تاريخ الباشا)... ولم تفتأ هذه (الثيمة) تشغل الرواية العربية، وحسبي أن أذكر من ذلك (المسألة الهمجية) لجميل عطية إبراهيم و(باب الشمس) لالياس خوري و(الطوفان) لسميحة خريس. بل إن اشتغال ـ لعب الرواية العربية على هذه الثيمة قد مضى في الزمن قدمًا، مستشرفًا

العقود التالية من هذا القرن، كما في رواية واسيني الأعرج (المخطوطة الشرقية). ولقد كان الإنجاز الفني الرفيع هو السمة الكبرى والموحدة لأغلب هاته الروايات.

وبالعودة إلى ما بعد الكولونيالية وأبعادها، لعله من الأهمية بمكان أن يحضر في هذا السياق ما هو مشترك في دراسات ما بعد الكولونيالية كما يبلوره "هومي بابا": إنه ما تحاوله الحواف في زمن ما بعد الحداثة من إعادة تحديد اللب، وما تتجرأ عليه الهوامش من إعادة تشكيل المركز. لكن، وبالمقابل، هاهي غاياتاري سبيفاك تتساءل في كتابها (نقد العقل ما بعد الكولونيالي: نحو تاريخ للحاضر المتلاشي): "كيف يقوم الأوروبي . أو في السياق النيوكولونيالي: الناقد الأمريكي ومعلم الإنسانيات . بإعادة إنجاز مشروع الصيني أو الهندي أو الإفريقي؟"[1].

بين فعل الهامش في المركز والعكس، يصخب خطاب ما بعد الكولونيالية . ومنهم من يؤثر: ثقافة ما بعد الاستعمار . بالثقافة الهجين التي ليست بثقافة المستعمِر ولا بثقافة المستعمَر. ومن ذلك يفضي الاحتفاء بالهجنة إلى ازدراء أو تأخير أو تجاوز الثقافة الوطنية. فما أثر ذلك في الرواية الكونية بالنسبة لمن لم يبرحوا فضاء ما بعد الاستقلال، مهما يكن صدى خطاب ما بعد الكولونيالية قويًا في هذا الفضاء وضروريًا له، وليس على مستوى الرواية وحسب؟

4. العولمة

يتحدث برادة عن عولمة الرواية. وكما هو معلوم، ثمة بيننا من يؤثر القول (الترجمة) بالكوننة، لا بالعولمة. فإن مضى الاشتقاق إلى كوننة الرواية بدلًا من عولمتها، فإلى أين يمكن أن يفضي القول بكونية الرواية وبالرواية الكونية؟

ليس هذا بالمماحكة كما لعله سيتبدى. ولقد رأى مُحَمَّد برادة أن شروط الكتابة عالميًا ليست مرضية اليوم. فإعصار العولمة الربحية يحتاج إلى الثقافة والفن ليحولهما إلى صناعة مبرمجة، وإلى إنتاج رواية معلبة وظيفتها التسلية أو طمس الرؤية الانتقادية. وهذه المخاطر المشتركة، تضاعف من مسئولية الروائيين عربيًا وعالميًا، بحسب الباحث الذي يخلص إلى أن

---

(1) وتجدر الإشارة إلى دراسة تاني . إ. بارلو لسبيفاك تحت عنوان (الدرجة صفر للتاريخ) التي ترجمها عدنان حسن مع دراسات لآخرين في كتاب: الدرجة صفر للتاريخ أو نهاية العولمة، مذكور.

عولمة الرواية حسب المنظور التجاري تمس بقيم كونية تسعى إلى مقاومة الانغلاق والأصولية الشوفينية والعنصرية الهدامة.

5. رواية المتعة والتسلية

ليست إشارة الباحث إلى الرواية والتسلية في الفقرة السابقة بالوحيدة في بحثه. فهو حين يتابع فعل الترجمة والنقد في كونية الرواية العربية، يرى أنهما قد عرّفا بنظريات الرواية، مما "نبّه المتعاطين معها إلى أبعاد أخرى غير التسلية، واستبدال التخييل بالواقع المتجهم". ولا تفوت الباحث الإشارة إلى اقتران ترجمة الرواية بالصحافة والحاجة إلى تسلية القارئ وإمتاعه. كما يؤكد الباحث أن النقد قد اضطلع بنقل الرواية من "حيّز المتعة والتسلية" إلى نطاق الحوار الثقافي داخل المجتمع. ومؤدى ذلك كله يشي بأن الباحث ينظر سلبًا إلى المتعة والتسلية في الرواية، وإلى رواية المتعة والتسلية. ويبدو أن هذه المسألة قد رافقت الرواية العربية منذ فجرها. فها هو فرح أنطون (1874 . 1922) يكتب منذ عام 1903 في تقديمه لروايته (الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث): "من الروايات ما ينشأ للتفكهة والتسلية، ومنها ما ينشأ للإفادة ونشر المبادئ والأفكار"[(1)].

ويرى أنطون أننا في الشرق محرومون من رواية المبادئ والأفكار، لعدم رواجها، مما سيّد رواية التفكهة على الساحة. غير أن لآخرين ما يختلفون فيه بصدد ذلك، منذ فرح أنطون إلى مُحَمَّد برادة. ومنهم من يأخذ على الرواية العربية فرط جديتها وجهامتها. ومنهم من يدلّل على مكانة رواية المتعة والتسلية. ومن الكتّاب من صمت النقد أو كاد عما كتبوا من هذه الرواية، بل عمّن راجت في رواياتهم شبهة المتعة، مثل مُحَمَّد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس... فهل آن الأوان لتفحص هذا النتاج، ولاعتبار عنصر المتعة والتسلية، مع التشديد على ألاّ يكون هذا العنصر استجابة للتعليب أو التسطيح أو الاتجار وما ماثل من اللوثات العولمية للفنون وللآداب؟

6. كونية الرواية العربية

مرّ بنا أن الباحث يأخذ على الرواية العربية أنها لم تول الأبعاد ما بعد الكولونيالية من الاهتمام كالذي بدا في القارات الثلاث، فالرواية العربية عكفت على الداخل، وبخاصة بعد هزيمة 1967. لكن الباحث لا يرى في ذلك انكفاء الرواية العربية على نفسها، إذ أنها

---

(1) فرح أنطون: المؤلفات . الرواية، دار الطليعة، بيروت 1979.

سلكت طريقًا آخر قادها إلى ملامسة الأبعاد الكونية بدرجات متفاوتة. وهذا ما تابعه الباحث عبر أربعة محاور هي: الكتابة خارج أسيجة الأيديولوجية السائدة ـ تطويع اللغة وانتهاك المقدس ـ التأريخ لزمنية الرماد ـ تأريخ الذات واستعادة الكينونة المغيبة.

لتبيان ذلك يتقرى الباحث عجلان تارة وبأناة تارة، مفاصل تاريخ الرواية العربية، جاعلًا الوكد في مرحلة ما بعد الكولونيالية، مرحلة الاستقلالات والنصف الثاني من القرن العشرين.

فمن البلاغة الموروثة والمحاكاة إلى استيحاء المواد الخام في فضاءات المدن وثنايا الطبقات، تطور الشكل الروائي إلى دور المرايا العاكسة للتحولات، وتشبع بتعددية اللغة والأصوات وتمازج مستويات التعبير، وتخطى الاستسلافية، كما تخفف المتخيل الوطني من كوابح الفردية وانخرط في العصر. ويلاحظ الباحث انشقاق الأدب العربي فكريًا وجماليًا وقيميًا بفعل هزيمة 1967، بحيث بدا جيل ستينيات القرن العشرين من الروائيين ورشة للتجريب بعيدًا عن الأيديولوجيا السائدة، وبحيث تحولت الرواية إلى خطاب أساسي يحفر في الروح ويستوعب ما عجزت الدولة عن تمويهه.

بفضل ذلك، ومن هذه الزاوية يقدر الباحث أن الرواية العربية قد استطاعت مد جسور وطيدة مع الرواية في أبعادها الكونية. ويعزّز الباحث تقديره بارتياد الرواية العربية لمناطق الكلام الممنوع، وتوغلها في "إنتاج خطاب مركَّب يمتح من المعيش والمحلوم به، من الذاكرة والتاريخ، من الأسطوري والواقعي، من النفسي والجسدي".

وفي خطوة تالية تؤكد على جوهرية اللغة في إشكالية النهضة على المستوى الكوني، يعزز الباحث قوله بكونية الرواية العربية بمساهمتها في تجديد اللغة، مما يرتهن به تجديد الخطاب الفكري والإبداع الأدبي. فقد ذهبت الرواية العربية عكس التقديس الاستسلافي للغة، ودفع الوعي الجريء بعض روائيي جيل ستينيات من القرن العشرين إلى انتهاكات إيجابية (صياغة الحوار بالكلام اليومي ـ استعمال الكلمات الأجنبية). غير أن العلة هنا كبيرة، فالعربية غير معترف بها في السوق العالمية للثقافة، ولذلك يذيع صيت من يكتبون بلغة أجنبية جراء إفادتهم من البنيات التحتية للنشر والتوزيع والتلقي، فضلًا عن حرية التعبير.

ومرة ثالثة تتعزز كونية الرواية العربية بما استوحى من نصوصها أزمنة الرماد والرصاص والاحتراب التي ليست فقط مناخًا محليًا يؤشر على سيرورة التاريخ العربي المتعثر، بل مناخ يلامس ظاهرة كونية طبعت تاريخ الأمم وما تزال.

ومرة رابعة تتعزز كونية الرواية العربية بالنصوص التي يمتزج فيها السيري بالروائي، مستوحية أسئلة الوجود والكينونة، في غياب فكر فلسفي عربي يواجه مثل هذه المعضلات. وهذه سانحة لي للجهر بشكوى الرواية من استعلاء المشتغلين في الفلسفة والفكر، مهما يكن من أمر الفكر والفلسفة فيها. وهذه سانحة أيضًا للتبصّر في المحاولة الروائية العربية المتنامية لما يدعوه الباحث بتأرخة الذات واستعادة الكينونة المغيبة، حيث بات القول يصخب منذ عقد على الأقل بالاستقالة من الشأن العام والقضايا الكبرى، والاكتفاء بالجواني وبالجسدي. وعلى أهمية ذلك أستحضر هنا من إدوار سعيد هذا التساؤل: "لماذا ليس هناك إلا نفر قليل جدًا من الروائيين العظماء يتعاملون مع وقائع وجودهم الخارجية الاقتصادية والاجتماعية الكبرى. أي الكولونيالية والإمبريالية . ولماذا يدأب نقاد الرواية في الوقت نفسه على إجلال هذا الصمت المهيب"[1].

***

حين يبلغ الباحث من بحثه المحطة الأخيرة (الكونية أفقًا: الإنجاز والوعي)، يعلن أنه قدَّم عامدًا قراءة إيجابية للرواية العربية من منظور العالمية، تعويلًا على القيمة الرمزية الكبيرة للمحصلة الروائية. وفيما يبدو أنه استدراك، يتابع الباحث إلى ما يشي بنقض ما تقراه للتو من كونية الرواية العربية، إذ يرى أن التجربة الروائية العربية المحدودة في الزمن والتراكم بحاجة إلى النماء النوعي، ولذلك فلا تضاهي، بما هي عليه، ما يمكن أن يعتبره النقد العالمي رواية كونية. وهنا أضيف إلى ما سبق أن سقت من تساؤلات حول النقد العالمي، فحتى إن كان هناك ما هو نقد عالمي، فماذا تفعل الرواية العربية إذا كان هذا النقد جاهلًا بها؟ هل ستظل كونية الرواية العربية معلقة في الأفق إلى أن تبرأ من علّة الترجمة إلى اللغات الأجنبية للنقد العالمي؟ أما إن كان لهذا النقد ناقده العربي، فأين يذهب ما رصد محمد برادة من كونية الرواية

(1) في كتاب: العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم أم محفوظ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000.

العربية، مع التشديد الدائم على الحاجة الدائمة للرواية العربية، كما لكل رواية، إلى النماء الواعي؟

لقد كتب إبراهيم المازني (1890 ـ 1949) منذ أكثر من سبعين سنة، في مقدمة روايته (إبراهيم الكاتب): "ولكن من الذي قال "إن الرواية إما أن تكون على النسق الغربي وإما لا تكون". ومن هذا القول الذي صدّرت به روايتي (في غيابها)[2] إلى مُحَمَّد برادة، ما زال السؤال يلحّ، بقدر ما اغتنى طوال هذه العقود التي هي تاريخ الرواية العربية، فكأن هذا السؤال هو سؤال هذا التاريخ.

وها هو مُحَمَّد برادة يؤكد ارتقاء الرواية العربية إلى المستوى الكوني بغير شروط ارتقاء الرواية الأوروبية إلى هذا المستوى. فالرواية العربية غدت خلال قرن "محفلًا للخطاب المتميز الملتقط لذبذبات التغيرات ولحدة التوترات النفسية والاجتماعية". والباحث يشترط للكونية هذا الالتقاط، بينما توافرت للرواية الأوروبية شروط ارتقاء أخرى لم تتوافر للرواية العربية، كما مر بنا. والسبيل إذن ليست واحدة إلى الكونية. ولقد تقرى مُحَمَّد برادة سبيل الرواية العربية بما عرف به من مكنة الحوار وثراء الأفكار وعمق الثقافة ودقة النظر والتماعة الفنان وقلقه وشجنه. ولذلك كانت لبحثه كما أسلفت غوايته وتفخيخه. وما أخشاه أن التحوط الذي ذكرت لم ينفع إزاء رحابة بساط البحث وتعدد الأفكار وكثافتها وتعالقاتها. فإلى كل ما تقدم ها هو ذا ما ساقه الباحث في الشكل بعامة، والشكل الروائي العربي بخاصة، كرافعة للكونية، إذ الشكل ليس العنصر الحاسم في تقويم الرواية، على أهميته، وإذ لا يفصل الشكل التراثي الرواية العربية عن أفقها الكوني، بل يحمل إليها عناصر إضافية، ويسهم في إزالة الحواجز المصطنعة بين شكل تراثي أصيل وآخر عالمي مستورد، وإذ تبدو الدعوة إلى شكل روائي عربي بدعوى الأصالة، دعوة تخدم الأصولية، وتبطل مثل الدعوة إلى رواية إسلامية ـ وأضيف: إلى أدب إسلامي أو نقد أدبي إسلامي أو ديني بعامة. وما هو أكبر أهمية هنا أن الشكل ليس محايدًا، لأنه يتدخل في ترتيب فوضى العالم وتنظيم السرد وعلائق الشخوص وتوجيه الرؤية إلى العالم. وتبدو هنا متابعة الباحث لإدوار سعيد وأقرانه في القول بترحال الأشكال وهجرة النظريات. فأشكال الأجناس الأدبية لا تتقيد بالوسط الثقافي الذي ظهرت

---

(2) دار الحوار، ط1، اللاذقية 2003. وقد قدم المازني بهذا القول لروايته إبراهيم الكاتب . 1930

فيه، لأنها منفتحة، متفاعلة مع الثقافات الأخرى، ولا تنفك تتلقى من مبدعي العالم إضافات وتعديلات وتحويرات، وهذا ما يؤيده تاريخ الرواية الكونية.

وكما يليق بالنقد ـ إذ يكون فاعلية ومعرفة مشاكسة بصراحة، بحسب إدوار سعيد، وهو ما توخيته هنا ـ جاء اختلاف الباحث مع فيصل دراج في شروط إنتاج الرواية العربية ودعواه بإخفاقها الاجتماعي. وجاءت كذلك انتقادات الباحث للروائيين العرب في مسألة وعيهم النظري، وفي إدراك الأبعاد السوسيولوجية والفلسفية للشكل الروائي، وفي تشبث بعضهم بطريقة معينة في الشكل والكتابة. ولقد دأبت على التعبير عن ذلك برثاء من يأسره نجاحه الأسلوبي، فلا يغامر في الفكاك من الأسر، ولا يجرب في جديد فجديد، فتتكلس كتابته وتصدأ أو تتعفّن، مهما يتوافر لها من احتفاء السوق والنقد والقراءة.

لقد افتتح أرسطو القول بالعالمية /الكونية كمرادف للعام مقابل الخاص، وكخصيصة للشعر مقابل التاريخ. فالشعر بحسب أرسطو يصور الإنسان بمقتضى قانون الاحتمال أو الضرورة. أي كما يحتمل أن يكون الإنسان، أو كما لابد له أن يكون. والعالمية / الكونية الأرسطية إذن تشير إلى الجوهري. وقد التقط غوته هذا الجوهري، ولكن ليمضي إلى الجغرافي الثقافي الأوروبي في العالمية الكونية. ومن عالمية / كونية غوته إلى يومنا تسيدت عالمية / كونية الغرب بمقتضى مركزيته، أي إن الجغرافي الثقافي الأوروبي في مفهوم العالمية / الكونية قد تسيّد، وإن لم يغب الجوهري، وبخاصة في الفضاء غير الغربي، وفيما بعد الكولوينالية. ومن ذلك تبدو العالمية / الكونية في الثقافة العربية المعاصرة (قيمة) جوهرية، كما تبدو غربية. فالأديب العالمي ـ كما تتلمذنا على مُحَمَّد مندور في (الميزان الجديد) ـ هو من يعترف به الغرب. والعالمية ـ كما تتلمذنا على مُحَمَّد غنيمي هلال في (الأدب المقارن) هي الأدب الغربي.

غير أن آخرين قد نقدوا هذا التسييد للمركزية الغربية، من شكري عياد وفاضل تامر وعبد الله إبراهيم و.. إلى مُحَمَّد برادة. وهذا النقد يتقاطع مع نظيره لدى إدوارد سعيد وهومي بابا وفريدريك جيمسون وسوزان باسنيت وغاياتري سبيغاك وتشينوا أتشيبي ونجوجي وا ثيونجو الذي أصرّ على أن يكتب بلغته المحلية (الجيكيويو) رافضًا العالمية / الكونية الغربية. واليوم وقد اشتبكت العالمية والكونية بالعولمة والكوننة، قد يكون التعبير الأوفى عن واقع الحال أن يقال: "إن العالمية هي نتيجة لهيمنة الغرب، بينما العولمة وصف لكيفية حدوث تلك

الهيمنة"[1]. وببلوغ ذلك إلى الرواية العربية، تبدو الإشكالية قائمة منذ البداية في الترجمة وفي محاولات الرواد، وصولًا إلى الحداثة الروائية العربية، وحيث تترجّع العولمة الثقافية في هيمنة حتمية وتلقائية ومرغوبة، وفي قلق على الخصوصية. لكن ذلك، ليس كل شيء، لافي بداية الرواية العربية، ولا في تطورها، ولا في راهنها، فالرواية العربية تنجز كونيتها، والكونية تتأكد أفقًا لها، بالمعنى الجوهري أولًا وأخيرًا، وبالمعنى الغربي أيضًا، أي بالحضور المتواتر في المحفل الغربي، مهما يكن البطء ومهما تكن التفاصيل، كما بيّن مُحَمّد برادة في بحثه القيّم والمحفّز.

إن ما أخشاه، وإلى أمد غير منظور، أن نظل ندور في حلقة مفرغة بصدد كونية الرواية العربية. فحين تتوافّر للرواية مقومات الكونية ـ مما عدد مُحَمّد برادة وسواه ـ ما عدا آليات الترجمة والتسويق والتلقي والتكريس، يبدأ الدوران في الحلقة المفرغة، ويتوسل من الكتاب من يتوسل الإكزوتيكا ليحظى بنعيم الترجمة إلى لغة المركز الأوروبي الأمريكي، أو ليحظى باعتراف المركز إن كان يكتب بواحدة من لغاته. وقد يزحف من الكتاب من يزحف على بطنه إلى أفراد ومؤسسات الاستعراب. وقد ينطوي من الكتاب من ينطوي على طموحه وإبداعه زهدًا ويأسًا. لذلك تتضاعف أهمية ما ختم به مُحَمّد برادة بحثه، إذ أكد أن العالمية تقتضي الوعي بأفق الكونية المناهضة للقيم المتحيزة للذات الأوروبية، أو المشايعة لأيديولوجيا التفوق الامبريالية. وكذلك حين أكد أن الاستقلال أساس للرواية العالمية. ذات القيم الكونية القادرة على حماية النزعة الإنسانية بحق ـ وهنا لن يعدم الباحث من يسأل ساخرًا عما يعنيه اليوم بالنزعة الإنسانية بحق ـ دون أن يغفل عن نسبية هذا الاستقلال، المرتبط بالقراءة الواعية وبالسياسات الثقافية غير التجارية. وإذا لم يكن للكونية من وصفة جاهزة كما قال مُحَمّد برادة، وإذا كانت نقطة البدء التي يقترحها هي ابتداع أفق للمعنى المشترك الذي يعطي وجودًا وحضورًا للإنسانية، فهل لسواه أن يستعير الطباقية من إدوار سعيد، لتكون عنوانًا للكونية أفقًا روائيًا، بما تعنيه من تشغيل لحنين متزامن أو أكثر بغية إنتاج المعنى الموسيقي؟ أي عناصر ستبدع الطباقيةُ تشغيلها كي تعانق الرواية أفق الكونية؟

---

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ط3، بيروت 2003، ص192

الفصل الثالث

تقاسيم على التجريب

عزت القمحاوي في غرفة ترى النيل [1]

بصوت التاريخ المجلل بالقداسة، يصدعنا الأمر الفرعوني: (انهض إنك لست بميت) في صدر رواية عزت القمحاوي (غرفة ترى النيل). وسرعان ما تضعنا الرواية أمام الموت في المونولوج الذي يفتتحها به الصحفي عيسى، مبسملًا بالحقيقة المبهظة: "ليس في الإدراك أي نبل". ولأن عيسى يكابد السرطان، ولا يستطيع إنهاء حياته، ويدرك أنه ميت لا محالة، يجلجل بعبارته التي ستوقّع للرواية كل حين: "هذه مسخرة". وفي المسخرة ـ المأساة يتجرع الجسد لذة الألم، معلنًا تلك الـ (لا) الشجاعة التي عجز العقل عن قولها. فهذا الجسد ـ الخرقة الذي وقف العقل منه موقف النخاس، يعلن الـ (لا) الآن بكل طلاقة، كأنه طائر يكتشف ألفة الغرفة المحتقرة التي تؤويه في المستشفى.

من مواجهة الموت في أسر الغرفة تنطلق الذاكرة إلى البئر الأولى إلى طفولة عيسى القروية، وتحضر الشخصية المحورية الثانية: رفعت، فيكتمل الفصل الأول من الرواية مؤشرًا إلى معالم بنائها الأساسية. ففيما عدا فصل سيقوم على المذكرات، يأتي كل فصل في طبقتين سرديتين، الأولى مونولوج: بالحرف الطباعي المائل، ويتولاها راوٍ بضمير المتكلم أو المخاطب، والثانية: سرد بالحرف الطباعي العادي، ويتولاها السارد غالبًا بالضمير العتيد: ضمير الغائب. وقد تتخلل هذه الطبقة، وبالحرف الطباعي الغامق، عبارات يراد لها أن تكون معالم بارزة في هذا البناء المركّب في سلاسة. وبهذا التركيب كان للراوي، فضلًا عن قناعه، أقنعة أخرى، وبالتالي، تعددت زوايا الرؤية والموت واحد، وتلاعبت بالسرد الضمائر الثلاثة والموت واحد، يعيشه المريض وصديقه الصحفي والروائي رفعت الذي ينادي السيرية إلى الرواية. فحين تكون شخصية محورية أو أكثر في رواية ما، كاتبًا، يترجّع ذلك النداء. وفي رواية عزت القمحاوي (غرفة ترى النيل) ها هو عيسى يعزم على أن يكتب تجربته مع السرطان في رواية،

---

[1] دار ميريت، ط1، القاهرة 2004.

إن عوفي وأثبتت الحياة أنها "مجرد مسخرة". ومن عيسى نفسه، ومن صنوه رفعت، ومن السارد، تتواتر الأمثولات الروائية وأسئلة الإبداع: مرة في قراءة رواية (صحراء التتار) لدينو بوتزاتي أو رواية (الشيخ والبحر) لهمنغواي أو (كتاب اللاطمأنينة) لفرناندو بيسوا.. ومرة في لوبان السؤال على كتابة الإيماءات والنظرات دون أن يصيبها صخب اللغة بالفساد، فالأحاسيس الهشة تتلفها اللغة، ومن يكتب بعد العباقرة إنما يكتب بما يمتلك من صفاقة. أما الأمثولة الكبرى فهي رواية ماركيز (مائة عام من العزلة) والتي تفجّر دخيلة رفعت الإبداعية: الخيال هو الطموح الوحيد، والمرام هو أن يعرف رفعت كيف يفكر بالأحاسيس ويحسّ بالأفكار، وأن يرى بوضوح كيما يكتب بطريقة (صحيحة). ولقد أصابت رواية ماركيز عيسى أيضًا بالهذيان، فجلجل على طريقته: "كاتب مسخرة كتب كل شيء، لم يدع شيئًا لكاتب بعده"، وكذلك: "لن تكتبوا بعده يا أولاد الهرمة، إن كان عندكم شيء من الحياء".

يؤيد رفعت صديقه في هذه الجلجلة، لكنه رغم ذلك نشر رواية جديدة مؤكدًا أن الوصول إلى النموذج المرْضي لا يتم إلا عبر المحاولات غير المرضية. وهكذا تندغم الميتارواية في السيرية مترجعة بين رفعت وبين عزت القمحاوي الذي جاء بروايته الجديدة (غرفة ترى النيل) بعد روايته الأولى (مدينة اللذة ـ 1997)، فمضى من فضاء وبشر المدينة المحمومة باللذة والخيال، إلى فضاء وبشر القاهرة المحمومة بالسرطان والفساد واللذة أيضًا، أي المحمومة بالموت وبالخيال، وكأن الخيال هو الحياة إزاء الموت، وليس للرواية إذن ما تتصدر به سوى تلك الآية الفرعونية: "انهض إنك لست بميت".

لقد ابتدأ عيسى الرواية، ثم أسلمها إلى رفعت الذي يفكر في لحظة الموت، وتسيل به الذكرى أيضًا قبل أن يسلم الرواية إلى رئيس تحرير الصحيفة التي يعمل وعيسى فيها: أبو جهل، كما لقبه عيسى. ومن بعد، من قناع إلى قناع، من شخصية إلى شخصية، تسترجع الرواية أشتات الماضي وتهتك عتمات الحاضر، بينما الموت يرابط دون المستقبل، وعزت القمحاوي يبني الشخصيات ببرودة ومكر، والكتابة تسري رهيفة وموجعة، تهتك فساد المؤسسة الزوجية (عيسى وروز). والمؤسسة الإعلامية (أبو جهل) والمؤسسة الصحية (لصوص المستشفى العام والخاص) والمؤسسة الحاكمة متمثلة في السيطرة على أملاك الفلاحين في جزيرة الذهب لإقامة مشروعات سياحية.. وإذا كان الخراب ـ الموت عنوان ذلك كله موشومًا على الجسد والروح الاجتماعي، فالسرطان ـ الموت هو العنوان على الجسد والروح الفردي.

والرواية تصدع ذلك كله بالصداقة (عيسى ورفعت) وبالحب (سوسن وعيسى أو سميرة المجرية وعيسى). أما الوسيلة الروائية لذلك فهي السخرية. وهذا الذي يكابد السرطان ـ يعيش موته هو الساخر بامتياز، ابتداء بتلقيبه لرئيسه بـ (أبو الجهل) وبالمقابل تلقيب رئيسه له بـ (أبو العُريّف). فحين يسأل رفعت صديقه عن حاله يجيب: عظمة، والعشاء في المستشفى: آخر عظمة. وحين يتذكر عيسى دفن أبيه يقهقه "والله العظيم حكاية مسخرة"، وعن إبرة الثيرون يقول: هذه مسخرة، وعن حقنة المخدر يقول: "آخر مسخرة والله". وحين يتحسس بلله بالدم يتساءل: "إيه المسخرة دي؟". وحين يستذكر من تبقى من أصدقاء العمر تتوالى عباراته اللاغزة: "الدفعة صارت مطلوبة" و"كلها سنة ونتخرج كلنا". أما عبارة عيسى الأثيرة فهي: "آه كده آخر عظمة".

في لغة عيسى هذه تتجسد بحق الكلمة الروائية التي تقصّ وتصوّر وتخبر (مسخرة، عظمة، كمثال). وتلك سمة بارزة في الكلمة بعامة في رواية (غرفة ترى النيل). ومنها ابتدأ تكوين لغاتها. فلرفعت لغته، ولمذكرات سوسن لغتها، ولرئيس التحرير (أبو جهل) لغته ولروز لغتها، وللسارد لغته. وقد أسس هذا التنويع اللغوي للحوار بين مختلف أشكال الوعي في الرواية. فالروائي الصحفي يفكر ـ مثلًا ـ في أن الموت لا يؤذي الموتى، بل الأحياء، وليس الموت ما يختفي "بل يبقى مدومًا وحارقًا كسائل يغلي في الذاكرة التي لم يبلغها النداء بعد". ورفعت لا يوفر في أهجيته أحدًا حين يتساءل عن تسميم مواكب المسئولين للشوارع: "ماذا يخرجهم لمزاحمتنا ما داموا يخافون كل هذا الخوف، ثم ممن يخافون؟ من خلق ميتة؟". أما عيسى الذي يستعيد علاقته بمن رافقهم في السجن، وتنكروا بعده لماضيهم اليساري وإن ظلوا يزاودون به، فها هو يرسل نظرته إلى الحياة: "الحياة تحب فقط أن تحاورنا، مثل طفل نزق يطرح عليك ألغازًا، فإذا لم تتوصل إلى حلها تولى هو المهمة، لكي يتسنى له طرح لغز جديد. الطفل أكثر منك حرصًا على استمرار المسامرة، وكذلك الحياة". وبالطبع، لن تأتي أشكال الوعي في الرواية دومًا بهذه الجهارة، إنما هي أساسًا نسغ يسري في جسد الرواية، وبخاصة حين تظهر الطبيبة سوسن وتبدأ مماهاتها بين عيسى وشكري، أو تبدأ مماهاته هو بين سوسن وسميرة، فالاسم مجرد حيلة، وقد يكون الاسم المدون على بطاقة الطبيبة (سوسن) من اختراع عيسى ، كما أن وجهها هو وجه سميرة المجرية التي لقيها أثناء إعدادها لأطروحة الدكتوراه عن حدود حرية التعبير في الصحافة المصرية، فتحابّا.

ومن هذا القبيل أيضًا ما تنبض به ذكريات عيسى عن كلية الفنون الجميلة وتلك الفتاة التي كانت موديلًا لأصدقائه وتعاوروها، إلاّ عيسى الذي تزوجها. والنبض هنا هو أسئلة الصداقة والجنس والفن والجسد.

ربما بدا عيسى موضع العناية الروائية المركزة، من مواجهته للسرطان وللموت إلى عمله في جريدة (اليمين الجاهل) التي لا تسميها الرواية على سبيل التقية . ربما . إلى ماضيه في السجن أو القرية.. وربما بدا رفعت هو موضع العناية الروائية على قدم المساواة مع عيسى. ولكن هذا وذاك وكل الذين شهدتهم غرفة المريض، هم الغرفة نفسها، والتي طلب رفعت من ذات الشعر المبتهج خلف الكاونتر أن تكون غرفة ترى النيل، أي غرفة تتصدر بابها الآية الفرعونية: (انهض إنك لست بميت)، ومنها وإليها تكون الدلالات، فهي التي تأتي بالماضي وتحفر فيه . والاسترجاع عتلة كبرى لهذه الرواية . وهي الملأى الآن بالأحداث والعلاقات، هي التي جعلتها الرواية كيانًا للموت المعلن، بما هو مجازات حياة واستعارة كبرى للاعتلال الفردي والجماعي، كما قدرت بحق كلمة الناقد المرموق صبحي حديدي على غلاف الرواية.

2 . زهير الجزائري: الخائف والمخيف [1]

قد تفتح يومك أو تودعه بنبأ سيارة مفخخة أو صور الأشلاء والدمار، فينفجر فيك الرعب وتداهمك كوابيس هذا الوحش الذي يفتك بالبشر وهو في هيئة البشر.

وقد يكون أن تلجأ مما تسمع في التلفزيون أو ترى في الراديو أو تسمع وترى في الجريدة، إلى هذه الرواية، فإذا بالصرخة تشق صدرك في الكلمة الأولى، وتظل تدوّم في أعماقك والكاتب يرصد رجعها في بيت السيد الحائري أو في مكتب يعقوب أو في غرفة وليد أو في أقبية السجن أو في القصر الجمهوري أو في مباءة العمة صبيحة.. وأنت إذن في بغداد الرواية، كأنك في بغداد هذا الصباح أو في بغداد هذا المساء، والواقع كما يقال بحق أغرب من الخيال، والخيال كما يُقال بحق أغرب من الواقع، والسفاح هو السّفّاح، والصرخة هي الصرخة، والانفجار أو الانتحار أو الاغتيال هو هو، فإلى من وإلى ما ستلجأ الآن؟

إنها رواية (الخائف والمخيف)، والسفاح الذي ابتدعه زهير الجزائري فيها ينادي السفّاح الذي ابتدعه منذ عقود نجيب محفوظ، وابتدعه من بعد غالب هلسا. لكن السفاح في رواية زهير الجزائري من طينة أخرى هي عينها طينة هذا الذي . وربما هذه التي . تُكوبس نهارك

---

[1] دار المدى . ط1، دمشق 2003.

وليلك، سواء أكنت عراقيًا أم كائنًا فضائيًا، وسواء أكنت في بغداد أم في جابلقا، وربما في جابرصا.

لا يؤذي سفّاح رواية (الخائف والمخيف) أحدًا من رجالات الحكم. يضرب عشوائيًا إلا حيث مصدر الأذى الأكبر، فلا يجدي تحوّط العمة صبيحة على بناتها اللواتي تصطادهن من طالبات الجامعة أو الريفيات الطافرات أو الموظفات الصغيرات. ويحسب السيد الحائري ومريدوه أن السفاح مرسل لقطع دابر الفساد، كما حسبوا أن الحنطة المسمومة عقاب رباني.

بعد حين يتلمس الناس بحسهم المرهف ـ كما تروي الرواية ـ أن إيقاع الرواية قد تغيّر، وأن رجلًا شديد الحزم بدأ يملأ الفراغ، بينما يبدأ الكاتب وليد الرواية التي استعصت عليه بتلك الصرخة التي بدأ بها زهير الجزائري روايته. وسيحدد المسئول الأمني الكبير يعقوب لصديقه وليد الفارق بينهما بأن الأخير "يكتب عن الحدث بعد وقوعه، أما أنا فأكتبه قبل. أصنع الواقعة ثم أُدخل الشخصية فيها". وحين يعقب وليد أن صنيع يعقوب يكون بالإكراه، يخاطب يعقوب: "دعك من الوسيلة. تتبع كيف أجعل رجلًا يتلبس واقعةً خطوة خطوة، حتى يصدق ما قاله".

في روايته يتتبع وليد ذلك السفّاح الذي يذيّل رسالته كل مرة بعلامة استفهام، نقطتها دم. لكن زهير الجزائري سيوازي ذلك في روايته (الخائف والمخيف) بما شغل الرواية العراقية بخاصة، والرواية العربية بعامة، في العقد الأخير، من تتبّع صعود الديكتاتور الذي يحمل في رواية (الخائف والمخيف) اسم عبد الوهاب المولى، والشهير بوهّاب. وفي السياق الروائي لهذا الصعود يتحلق حول السيد الحائري مريدوه من صغار الطلبة والفقراء الذين يسعون خلفه إلى صفاء التعاليم النبوية والراشدية. ومن هنا ينبثق الغفاري القادم من أفغانستان، الذي يحيط نفسه بغموض مفتوح للمبالغات، ويدرّب الانتحاريين التواقين للشهادة، مستهدفًا بتفجيراتهم وانتحارهم واغتيالاتهم السلطة والفساد، من العمة صبيحة إلى وهّاب نفسه. وفي هذا السياق الروائي الذي أبدعه زهير الجزائري، يحار وليد وهو يكتب روايته ويعاين الواقع، فيما إذا كان يكتب عن أشياء وقعت فعلًا، أم أن ما يكتبه يتحقق لاحقًا، بينما يسكنه الرقيب فيشغله عن كتابته، ولا تجدي المناورة معه وهو يتتبع النية التي لم تنكتب، فيفكر وليد في التخفي خلف زمان آخر ومكان آخر، ويفكر في أن السفاح موجود في المواطن العادي. وهكذا تهتك رواية (الخائف والمخيف) الكاتب والمثقف كما تهتك المتدرع بالدين أو العاهرة أو

المسئول الأمني أو الجموع أو الديكتاتور. فالكاميرا التي يحملها زهير الجزائري لا تفتأ تنتقل من شخصية إلى شخصية ومن حدث إلى حدث ومن موقع إلى موقع، والصورة ـ غالبًا ـ هي التي تنطق، وأنت تقرأ الرواية، أي ترى وتسمع، ولا مفرّ لك من أن تصدق، والويل لك إن صدّقت وإن كذّبت.

ولأن الواقع الأغرب من الخيال كالخيال الأغرب من الواقع، قد انعجنا في رواية زهير الجزائري، حسبك في مقام كهذا المقام أن تضيف إلى ما عايشت من التشكيل الروائي العربي لشخصية الديكتاتور، هذا الديكتاتور الذي جُبل على الخوف، وخطا بحذر نحو السلطة، وتوارى زمنًا ببذلته العسكرية السوداء يدقق في الملفات الأمنية التي وضعها سادته بين يديه، وضاق بجبال العصاة والسدود التي تتآكل والديون التي تتراكم على الدولة، حتى إذا حان الحين انقلب انقلابه وضرب ضربته وصار "وهّاب المهجوس" بالخيانة أولًا وآخرًا، الذي تعلّم معالجة خوفه بالمباغتة، فبدأ عهده بما لا عهد للناس به، وألغى المناصب الوزارية، وشكّل مجلسًا استشاريًا ينتقل معه حيث ينتقل، وديدنه: "كلما كانت القرارات غامضة ومباغتة زادت هيبتها في عيون الناس".

بإطباق قبضة الديكتاتور على رقاب البلاد والعباد، يكون التفسّخ قد آتى أُكُله؛ فصارت المثقفة ياسمين مثل العمة صبيحة، وعزمت العمة صبيحة على التوبة والحجّ قبل أن يعاجلها القتل. وسيكون الجرّاح الألماني قد صنع من مجيد شبيهًا لوهّاب، وستكون نار حرب الأنفال قد أضرمت بقيادة اللواء مُحَمَّد عباسي، وسيكون السجناء قد تقدموا في حفر النفق. أما الديكتاتور الذي ظهر في الصورة حاملًا رأس السفاح وقابضًا على السيف، بينما الناس في نوع من العصاب يهتفون، أما الديكتاتور فسيتوالى عهده بالموت والخراب، كما يتوالى فعل المتدرّعين بالدين وفعل المثقفين الانتهازيّن، وأنت تصدّق وتكذّب ما نسجته مخيلّة زهير الجزائري أو ما نسجه الواقع في رواية (الخائف والمخيف). فمن هو هذا الذي حملت الرواية صفتيه المتناقضتين في عراق الأمس؟ ومن هو وهّاب غير العراقي أمس واليوم وغدًا؟

3ـ محمد سناجلة: ظلال الواحد

على ذمة غلاف رواية (ظلال الواحد)[1] فإنها المرة الأولى التي تستخدم فيها تقنيات بناء الانترنت في الشكل الروائي، وأظن أن القصد هنا: في العربية.

---

(1) ط1، عمّان 2002

لهذه التجربة صدّر الكاتب روايته بتوضيح يبيّن أنه كان يعتزم إصدارها على شكل كتاب ألكتروني E. Book. وقد احتذى في بنائها تقنيات الوصلات LINKS والـ Tags المستخدمتين في الكتابة الإلكترونية، وفي بناء شبكة الانترنت. إلا أن النشر الألكتروني أعجز الكاتب ماديًا، ولم يجد ناشرًا (ألكترونيًا) فاكتفى بالشبكة، وخاب أمله، وإن كان النشر الرقمي "يحقق شرط البنية الروائية والتقنية المستخدمة في تقاطعها مع المتلقي" لكن أمية الانترنت بالمرصاد.

هكذا اضطر مُحَمَّد سناجلة إلى الكتاب الورقي، ونوّه في توضيحه أن القارئ سيجد صعوبة كبيرة في قراءة ومتابعة خطوط العمل السردي، على الرغم من أنه حذف من الرواية ما حذف، وأعاد كتابة بعضها، لتتماشى مع المقدرة المتواضعة التي يقدمها الكتاب الورقي. وينصح سناجلة القارئ ـ حين يبدأ خط الروي بالتشظي والتفرع إلى وصلات، مع تشظي الشخصية الرئيسية ـ بطريقتين للقراءة: أولاهما: متابعة كل وصلة بدورها إلى النهاية، والثانية: قراءة الوصلات معًا صفحة فصفحة، وهي الأصعب، لكنها الأمتع، في حسبانه، فيما الأولى هي الأسهل، وإن كانت ستضيع على القارئ متعة الاكتشاف الفوري لوحدة النص مع تعدد خطوط السرد. وتلافيًا لذلك وضع الكاتب (مفاتيح) تساعد على اكتشاف وحدة النص ولملمة خيوطه. والكاتب ينصح أيضًا بالطريقة الأولى للقراءة الأولى، وبالطريقة الثانية للقراءة الثانية، وفي جميع الأحوال، على القارئ: "أن يتذكر بنية الشجرة التي لها جذر تتشابه اشتباكاته، ثم ساق وأغصان وفروع عديدة، ولكن تبقى الشجرة في النهاية واحدة".

لا بد أن الكاتب كبير الثقة بروايته أو / وبالقارئ كي يختم توضيحه بذلك الوجوب الذي يستدعي ما كتب مؤنس الرزاز على غلاف الرواية: "قرأت ظلال الواحد مرتين، فكانت جرعة المعاناة في القراءة الأولى أكبر من جرعة المتعة. لكن القراءة الثانية نقلت لي إحساسًا نادرًا بالمتعة". ولكن كم من قارئ سيحذو حذو مؤنس الرزاز؟

لعل للمرء أن يتساءل عن حق الكاتب في توجيه القراءة، وعن جدوى ما يقترح أو يوجب، ما دام الأصل في القراءة أنها علاقة حرة ـ بصوابها وخطئها ـ مع المقروء. وربما كان ذلك ما جعلني أتعمد مخالفة الاقتراح أو الوجوب، وأصبر على الرهق، وأعلل به ندرة المتعة التي ذكرها مؤنس الرزاز، ليس بعد أن تشظت الرواية والشخصية الرئيسية إلى وصلات وشخصيات، بل منذ البداية التي تستغرق ما بين ص 13 ـ 41 في الهيئة السردية الأليفة،

وتقدم قتل الراوي لحبيبته، وما أُخِذَ به من بياض الورق والجسد والخواء والوحدة والهم الوحيد: أن يكتب. يحكي عن الجحيم الذي عاشه سنتين غيرةً وشكوكًا و..

فهذه البداية. الكتلة السردية الأولى. تنوء بالإنشائية ابتداءً بمجانية علامات الترقيم، وسيل النقاط المتراصفة أفقيًا بلا موجب، وهي تتقافز بين الحبيبة القتيلة "ياه كم قتلنا بعضنا يا سيدتي.. فليكن هذا القتل هو الأخير.. ولنتحررْ منّا" وبين الأم: "آه يا أمي لقد ضعت.. ضعت ولم يبق لي شيء سوى ظلال الذكريات الباهتة" وبين ذكريات الطفولة وحضور ديك الجن وعباس بن فرناس الذي يروي من حيواته ما يحيل على طارق بن زياد والأندلس كما يحيل على بلاد السند، وحيث تأتي لعبة التناص التي ستتفاقم في الرواية كلها بأخبار مقتلة خالد ابن الوليد للفرس سنة 12 هـ. كما تأتي اللعبة بأشعار أدونيس أو ديك الجن من قبل.

في نهاية هذه الكتلة السردية يظهر الغول الأزرق الذي حدَّثت الراوي عنه جدته الشمطاء، وتبدأ الكتلة السردية الثانية كسابقتها، ولكن في ثلاث صفحات توالي حديث الحبيبة والقتل والعرق والنبيذ، ثم يأتي استنجاد الراوي بأبيه، فيهوي الأب على رأس ابنه، فيطير عقل هذا، وبذا يتشظى وتتشظى الرواية في وصلتين سنرقمهما: 1 . 2، والأدق أن نقول: تنقسم الرواية إلى قسمين عموديين، وفي كل قسم يكون التشظي، ويستمران كذلك حتى توحدهما خاتمة تقود إلى الكتلة السردية الأخيرة. خاتمة الرواية المعنونة بمقام الظلال.

تنشغل الوصلة (1) بالغول جريًا على سنن الخرافة الشعبية. وتنشطر هذه الوصلة بعد قليل إلى وصلتين متجاورتين سنرقمهما (1 . 3)، وتنشغل الوصلة الجديدة (3) بالصوفية، حتى ينتهي القول فيها وفي الوصلة (1) إلى (عالم الذر اللامحدود)، فتتوحدان، ولا يبقى إلى النهاية سوى الوصلة (1) والوصلة (2).

في الوصلة (1) توالي الصوفية اشتغالها في عوالم . مقاطع الذر والرفارف والسدرة والشجرة، وتنتهي بكشف (من عرف الله تحرر). وباللغة والمصطلحات الصوفية تحاول هذه الوصلة التعبير عن وحدة الوجود وعن الخلق والتكوين، منذ تذررت أنوات الراوي ذرات متناهية في سديم لا متناه في الذات العلية، إلى هتفة صوت بالراوي: أنت الهيولي/الجسد، إلى الهتفة الأخرى: كن روحًا في السدرة، إلى النمر الوثاب الذي يفترس بنت الراوي (يوها) في برزخ / عالم الشجرة. لنتذكرْ تنبيه الكاتب للقارئ إلى البنية الشجرية للرواية. إلى قتل النمر ثم اللويثان ذي الرؤوس السبعة الذي اغتال الراوي.

بجوار ذلك تستأثر الوصلة (2) بجلّ الرواية، ابتداءً من دم الرواي الذي يقطر في كف أبيه، وقد ضربه على رأسه فطار عقله: لنتذكرْ. وسيكون للصوفية هنا أيضًا أمرها. فالراوي يرى ابن عربي وطفليه الحسن والحسين اللذين يحسبهما الأخوين جون ومارك واشكوسكي (وسيتسميان عندما تتوحد الوصلتان بجون وروبرت) وهما شيخا الراوي ومعلِّماه، وقد تصدّرت الرواية بقولةٍ لهما في فيلمهما السينمائي (The Matrix . 1999) تؤكد . كالتصدير الثاني للحلاج ـ التطلع الصوفي للرواية في الوجد والفرادة.

غير أن الشاغل الأكبر للوصلة (2) تاريخي يخاطب شأننا في الصراع العربي الإسرائيلي وفي الاقتتال. وقبل استئثار ذلك بالرواية يوالي عباس بن فرناس تحولاته وتناسخاته وقد اعتقل الغول عقل الراوي، فأمره ابن فرناس بأن يركّب من الخيال قلبًا ثم يمزج منه عقلًا، ودوّم الصدى: "خيالك خيّالك إن شلته شالك" في إشارة إلى أولوية الخيال للعبة الروائية التي ستجعل للراوي عقلًا فعقلًا فعقلًا، وسماء تشيله وسماء تحيط به إلى أن يبلغ بلادًا كُتب على سمائها: "دولة الخيال الرقمي" فقال: "دولة من خيال تشبهني لأدخلْها علّي ألقى اليقين".

في دولة الأرقام هذه ذات الأقانيم التسعة، وفي الأقنوم التاسع الذي ينشد الراوي من دخوله النجاة من نيران الحيرة، يخاطبه الحمار الرقمي: "عقلك الأول خرافة والثاني وهم خلّاق والثالث علم لا يعطيك يقينًا. خذ عقلًا رابعًا فربما ستربح". وابتغاء ذلك يتحول الراوي إلى ربوة صغيرة، ويصفو، وإذا الدنيا كأنها "متوالية رقمية في متسلسلات هندسية لا حد لها. فإذا بالماضي في الحاضر في المستقبل. وإذا الأزمنة كلها تتكامل في زمن واحد وإذا الزمن الواحد يتفاضل". وهنا تفضي الوصلة (2) بفضل الرياضيات إلى مقام التفاضل والتكامل ـ مدار الدم، وتبدأ لعبة التناص مع السرديات التراثية الشعبية والتاريخية التي أثبت الكاتب مصادرها ومراجعها في قائمة خاصة في نهاية الرواية، ومنها تاريخ الطبري وتاريخ ابن كثير وسيرة ابن هشام، والرسالة القشيرية والفتوحات الملكية (وهذان للوصلة 2 ـ 3 بخاصة) وتاريخ الحملة الصليبية إلى القدس وتاريخ الأنباط وميتولوجيا الأردن القديم وسيرة كليب الشريدة والكتب السماوية الثلاثة.

وعلى الرغم من حرص الكاتب على الإحالة في الهامش، تيمنًا بالأكاديمية، فقد دغمت الوصلة (2) المتناصات منذ حصار إخاب بن عمري ملك يهوذا والأدوميين لكركا عاصمة المؤابيين سنة 751 ق.م. ـ وحيث يحارب والد الراوي العبرانيين وحلفهم ـ إلى معارك

الإسلام الأولى (مؤتة واليمامة والجسر والقادسية) وما قال كعب بن أسد في بني قريظة، إلى فتح يزيد بن المهلب لجرحان سنة 98 هـ. إلى حصار الحارث الثاني ملك بترا لأورشليم سنة 63 ق.م. فأمر الملك ميشع ابن حانون والروماني سقاروس بفك الحصار عن أورشليم. ولأن الزمن يتفاضل ويتكامل روائيًا، فيصير الحاضر في الماضي في المستقبل، يلبي محاصرو القدس استنجاد فوزان ملك رماثا ضد العربان، وتنهمر المتناصات من أشعار شعراء ثورة الكورة 1921 ومن سريرة كليب الشريدة في حرابة الرمثا والفلاحين مع البدو سنة 1919، بالاشتباك مع خطبة البابا أوريان الثاني حضًا على الحرب الصليبية عام 1095، ومع أخبار فتح تهوند وثغر عصبون جابر (العقبة) وبرية فاران (صحراء النقب) ومذبحة بيت المقدس على يد الصليبين وتدمير المغول لبغداد، إلى أن تنتهي الوصلة (2) بالعبارة التي انتهت إليها الوصلة (1) وهي: "فما راعني" فتتوحدان فيما يهيئ للراوي من رؤية مولاه ابن غيتس وقد توحد فيه ابن عربي والأخوان واشكوسكي وابن فرناس، والراوي قد جلله التاريخ بالدم، فأمره مولاه بالصعود إلى مقامه الأخير: مقام الظلال، الذي يأتي سبيكة تختم الرواية، تنثال فيها اللغة بلا علامات الترقيم، وتشتبك كبرى العناصر الفاعلة فيما تقدم من الرواية، إلى أن تسيل الأرقام في عتمة الليل، ومعها يسيل رأس الراوي، أما الكاتب، فيبقى مع حلمه المختلف حول الكتابة الروائية ـ كما ذكر في التوضيح في مستهل الرواية ـ وأما القارئ فيبقى مشبوحًا بين عصاب ورهاب التجريب والحداثة الروائية وما بعدها، ومن ذلك الكتابة الأنترنيتية كما تجسّدت في (ظلال الواحد)، وسيكون ذلك مكابدة الكتابة الكبرى، بقدر ما تصدق دعواها في اعتبار المتلقي والتلقي.

4ـ خليل صويلح: بريد عاجل [1]

يتساءل الراوي في رواية خليل صويلح (بريد عاجل) عما إن كان هو حفيد ابن حزم أو عبد الحميد الكاتب أو ابن العميد، أم تراه "كائنًا عائمًا في خريطة ممزقة"؟ وهذا المسكون بالمراسلة يتساءل عما إن كان لديه من يكاتبه، أم إن رسائله لا تصل إلى أحد؟ وهل هو حقًا من كتب احتجاجاته على سوء الحال على رقعة من جلد الغزال قبل خمسة قرون، أم تراه "الشخص الذي يتخبط الآن في شبكة الأنترنت بحثًا عن صديق وهمي، في عالم افتراضي بلا حدود؟". وكما أسس الراوي أسئلته في ابن حزم وعبد الحميد الكاتب، يؤسسها في ابن الأثير

---

[1] دار نينوى، ط1، دمشق 2004.

الذي قال: "وأما المكاتبات فإنها بحر لا ساحل له، لأن المعاني تتجدد بتجدد حوادث الأيام"، فقولة ابن الأثير وصف بليغ للعالم الافتراضي، بحسب هذا الراوي الأربعيني الذي تطلع به الرواية علينا وهو في طابور لدفع فاتورة الموبايل، حيث يلتقط رقم من يسميها شاكيرا، ثم يعود إلى عمله في صالة الأرشيف مع زميلته المطلقة ريم. ومنذ هذه البداية ينتظم بناء الرواية بين زمن كتابتها بعد سقوط تمثال صدام حسين في بغداد سنة 2003، وبين يفاعة الراوي في القرية ثم في الحسكة، وعهده بالجامعة في دمشق.

يمتلئ الزمن الأول، بمشروع الراوي في كتابة تاريخ البريد، وهو الذي كانت الرسائل والطوابع هوسه في يفاعته. أما الآن، في الحاضر، فالراوي يبحث في المجلد الثاني من تاريخ الطبري عما يتعلق بتاريخ البريد، منذ الساعي الأقدم: الحمام الزاجل (حمامات لويس التاسع في مصر والمعتصم والمعتضد) وفي عهد الخيول المضمرة وهشام بن عبد الملك والمنصور.. وإلى هذا الذي أرشفه الراوي في الكومبيوتر، وقع على كتاب عن تاريخ مهنة الرسائل فيه صفات من امتهنها في العصور القديمة. وإذا كان الراوي يؤرشف في الكومبيوتر ذلك أيضًا، فهو يؤرشف يوميات الملف العراقي بعد 9 / 4 / 2003، ويؤثث ذكريات الصبا والجامعة بأرشيف الجريدة التي يعمل فيها، حيث مجلدات النصف الأول من ثمانينيات القرن الماضي. وجماع الأرشفة يتطلع إلى أمثولة متاهة بورخيس الذي حاول دائمًا اكتشاف لغز الكتب. وليس هذا غير شطر من علامة الرواية التي ينشدها الراوي / الكاتب. أما الشطر الآخر فهو كتابة سيرة ذاتية مثل السيرة المشوشة التي قدمها فيلم يوسف شاهين (اسكندرية ليه). إنها سيرة الجرأة والمكاشفة التي ندر أن اقترب منها المبدعون العرب، لأنهم أنبياء مؤجلون، بحسب الراوي.

من تصريف الماضي في الحاضر ينهض من مثقفي دمشق أصدقاء هذا الذي يبدو أنه يعيش (أزمة منتصف العمر) بامتياز، وأولهم الشاعر المرحوم رياض الصالح الحسين، وذلك الشاعر الذي لم تسمه الرواية، واكتفت بلقبه (الكوزموبوليتي ماياكوفسكي)، ومثله الممثل العراقي المغمور شكسبير والممثلة جولييت اللذين تكتفي الرواية بلقبيهما طلبًا للتقية، على الرغم من الادعاء الصريح المبطن بالجرأة. والتقية إياها تنتأ بصدد نادر حسن الذي حاول الانتحار لأن ذوي صديقته سناء ملحم رفضوا زواجها منه بدواع طائفية. فالتقية فرضت غياب اسم تلك الطائفة المنغلقة في الجبال، بطقوسها السرية وبذلك "التواطؤ المكشوف بين

السلطات الرسمية والسلطة الروحية لهذه الطائفة الصارمة"، فمن تراها تكون أيها القارئ النبيه؟

مع سناء ملحم تنهض سارة صالح أيضًا من ذلك الماضي الذي لا يبدو الحاضر غير تكأةٍ لنهوضه. فها هي رسالتها تصل الراوي بعدما هجرته فجأة منذ تسع عشرة سنة. وها هو ـ "مبللًا" بالذكريات المشتتة ـ يسير في متاهة شوارع يجهلها، تائهًا بين الأمس واليوم. ولأول مرة ينتبه إلى أنه يعيش في مصحة، وصدئ تمامًا، ومعطل المخيلة. وفي هذا الذي آل إليه، يحاول أن يرد على رسالة سارة، فيكتب: "أغرق أمام مرآة ذاتي المغبشة وأتضاءل إلى مجرد سؤال حائر: كيف تبددت تلك الأيام كالصلصال من بين أصابعنا، لتتحول إلى مجرد رسائل متبادلة أو بطاقات بريدية مهملة في ركن ما؟".

بهذا الهتك الملتاع يعاين الراوي نفسه ويومه ويسترجع أمسه في مونولوجاته وفلاشاته المتوالية، رشيقة حينًا ومبهظة بالشرح حينًا. أما المفصل الحاسم من ذلك كله فهو قرار سارة بالهجرة، وهو ما سيكتشف الراوي سره بعد حين، إذ ورد اسم سارة في إحدى قوائم المطلوبين في ذلك المناخ المحموم بالريبة والتوجس. لكن الراوي سيلعق جرحه وينتقل إلى حنين سلوم صديقة سارة. وحين يعود إلى الحاضر، يستعيد من بداية الرواية شاكيرا فتتكشف عن عاهرة. وتقترب الرواية من نهايتها ببلوغها من مشروعها (البريد ـ الرسالة) زمن العولمة، فيشرح الشاعر المفلس للراوي: "فالعولمة يا صديقي أن تتصرف ككائن عولمي بصرف النظر عن الهويات القاتلة أو ما يسمى الغزو الثقافي". لكن الراوي كائن غير عولمي، وتروّعه تبدلات المثقفين: اليساري الراديكالي صار منظّرًا أمنيًا، والمغني السياسي استبدل العود بسبّحة طويلة من العاج المرصع بالفضة، ومن برع بكتابة النص المفتوح يعمل في مركز غامض للأبحاث الوطنية. وهكذا لا يبقى للكائن غير العولمي إلا أن يلجأ إلى شبكة الأنترنت، بحثًا عن أصدقاء افتراضيين ورسائل ألكترونية، فالعالم بات بالنسبة له شاشة صغيرة. وإذ يمضي إلى (موقع النفزاوي) تكون الرقابة قد حجبته مع مواقع أخرى على يد "رقباء أشاوس تدربوا جيدًا على منع الكتب والمجلات الورقية، وها هم أولاً يتخبطون في شبكة العنكبوت الضخمة لإعادة العجلة إلى زمن المكتوبجي، وكأن الحياة لم تتغير منذ قرن إلى الآن، فالرقيب العثماني لا يزال يقبع في عقل هؤلاء، ويتنزه بين السطور، للقبض على جملة هاربة بالجرم المشهود".

بالمهارة والسلاسة اللتين وسمتا رواية خليل صويلح (وراق الحب)، جاءت روايته (بريد عاجل) تجسيدًا لما هو بحق شكل مرن، متوسلة ما يُدعى بالمنهج الكشفي. وبهذا وذاك طبعت الرواية بالنسبية ما هو راسخ من القيم والأخلاق والعقائد. وعلى الرغم من غواية الهيمنة للأنا الراوية، فقد ذلّلت الروايةُ الأنانةَ في أغلب الذوات القائمة في الماضي، من سارة صالح إلى سناء ملحم إلى حنين سلوم إلى رياض الصالح الحسين. أما الحاضر، فلا تضارع منه تلك الذوات إلا ريم التي تكتب رسائلها بالموبايل. وعلى أية حال، فرواية (بريد عاجل) تبدو مفارقة لما يسوقه الكاتب خارجها في السيرة الروائية أو الرواية السيرية. فالكاتب يذهب مثلًا إلى أن بطل الكتابة الجديدة قد استقال من المهمات العامة ليتفرغ إلى ما يخصه وحده، بخلاف بطل الكتابة الكلاسيكية الذي يتحرك في عالم مليء بالمعنى والغاية. لكن الراوي في (بريد عاجل) غاطس إلى أذنيه في العالم، من فرار سارة لدواع أمنية إلى الطائفية إلى الرقابة إلى العولمة إلى حرب العراق. لكأن الرواية أخذت بما يردده الكاتب خارجها من وصية كالفينو: "فكروا بما يمكن أن يكون عليه الأمر في حالة امتلاك عمل روائي متصور من خارج الذات، عمل سيسمح لنا بالإفلات من منظور الذات الفردية المحدود، ليس لتدخل في ذوات تشبه ذواتنا فحسب، بل لمنح كلمات لما لا يملك لغة". وفي هذه الوصية، وكما جاءت رواية (بريد عاجل)، تتخفف الذات من نرجسيتها، وتتشظى في الذوات الروائية ليكون لكل منها حضوره المميز مهما تكن فسحته الروائية ضيقة. ولعل من المفيد لتبيّن الموقع الحداثي المتميز لرواية (بريد عاجل) أن يشار إلى ما لعبته روايات أخرى، سواء في لعبة الأرشيف ـ كرواية فوزا حداد: الولد الجاهل ـ أو في لعبة الكتابة السيرية بضمير المتكلم، التي بلغت مبلغ حمل الراوي للاسم الأول للكاتب، كما فعل منذ ربع قرن غالب هلسا في أكثر من رواية أو عبد الحكيم قاسم في رواية (محاولة للخروج) أو كاتب هذه السطور في رواية (المسلّة)، فضلًا عمن لم يسموا الراوي في رواياتهم كما فعل جمال الغيطاني مؤخرًا في الروايات التي تجمعها (دفاتر التدوين). وقد يكون من المهم أن يشار هنا إلى أن تشغيل ضمير المتكلم في الرواية السيرية، وكما نوه رولان بارت منذ عقود، لا يتعلق بالكاتب، كما يحسب بعض من يؤثر هذا الضمير أو بعض من يستهجنه، بل يتعلق بالشخصية الروائية ما دمنا نتحدث عن الرواية وليس عن السيرة الذاتية، وسواء أكانت تلك الشخصية الروائية هي الراوي أم هي أيضًا من يروي عنها الراوي، فتتعدد بها أصوات الرواية ولغاتها، وهذا ما نراه مبكرًا ـ ومثلًا ـ في رواية هاني الراهب

(المهزومون) كما نراه الآن في رواية خليل صويلح (بريد عاجل). وهنا، ربما كان الامتحان الأكبر لمثل هذه الروايات منذ عهد المعلم دوستويفسكي هو أن تكون الرواية عالم الذوات المتكافئة، وليس عالم الذات الراوية أو الكاتبة المهيمنة.

أما رواية (بريد عاجل)، وعلى الرغم مما اعتور شخصيات بثينة ونادر والشاعر الكوزموبوليتي، فقد جاءت رواية الذوات المتكافئة في بناء رهيف ودقيق، اغتنى بالمتناصات من رياض الصالح الحسين أو الشيرازي وطرفة بن العبد والمتلمس وابن حزم وابن الأثير. ويبدو أنها اللعبة الأثيرة للكاتب من (وراق الحب) إلى (بريد عاجل)، ولكن بمهارة أكبر هذه المرة، وحيث تعضد الرواية نسبها الحداثي بامتصاصها للغريب، وبلعبة الرسائل التي كثيرًا ما بنت الروايات، وكثيرًا ما كانت الحلقة المركزية في لعبها، وها هي ترمح بنا في هذه الرواية من عهد الحمام الزاجل إلى عهد الأنترنت.

5- الميلودي شغموم: أريانة

لكل فصل من فصول رواية (أريانة)[1] حكاية وامرأة، ابتداءً بفصل (أمارة) الذي يتعاور على سرده ويشتبك فيه كلٌّ من (لمسلك) و(العربي الشيهب)، مثلما سيفعلان في بقية الرواية، ومنذ البداية، حيث يحذر (الشيهب) صاحبه من هذا الوقت، يعقب (لمسلك) أن الآخر يحكي عن نفسه "وكأنه يحكي عني، يتماهى بي". وسيتوالى مثل هذا التعقيب لتنجلي مبكرًا لعبة تشظّي (لمسلك) في توأمه، كما ينبئه صوت يدعي أن اسمه (الراضي)، أي الاسم الذي كان والد (لمسلك) سيطلقه عليه، قبل أن يكتشف أن امرأته حامل بتوأمين، فسماهما: مالك ومملوك، فمن هو (لمسلك)؟ هل هو مملوك عزيزي أم العربي الشيهب أم سليم الناظمي، أم إنها لعبة القرين في هذه الرواية؟

بانتظارٍ للجواب لن يطول، يحدّث الشيهب قرينه عن المرأة التي يصطحبها كل مرة من المكان نفسه إلى المكان نفسه ومع السائق نفسه، ويتساءل: هل هي صورة حلم وذكرى؟ أم هي البغي المقدسة والصبية والجنّية والمرأة الحيَّة؟ أم هي الخلاص والوهم الفاتن الملغز المعذب الممتع المخدر المنبه؟

يتساءل الشيهب أمام (لمسلك) أيضًا عن لغز المرأة الذي يكابده، وهو الصحافي الكبير حلاّل الألغاز: "هل يعقل أن أعيش حالة كهذه، بين النار والماء، بين اليقظة والنوم،

(1) المركز الثقافي العربي، بيروت 2003.

بين الحياة والموت، بين العقل والجنون، كائنًا وغير كائن؟". لكن هاتفًا سيهتف بـ (لمسلك): "لماذا تصرّ على تفكيك هذه اللذة التي تسميها اللغز؟ اترك جسدك يكتشف. قد يكون الجسد الحل، الخلاص". وهكذا يصير السؤال عمّن يكابد لغز المرأة ولغز اللذة في هذا الالتباس بين هاتين الشخصيتين الروائيتين، وهو الالتباس الذي سيلي مع سواهما.

في صفحة (افتح قلبك) ينشر (لمسلك) لغزه مع المرأة التي سيسميها (أمارة)، وتبدو وكأنها في كفن، غاطسة في السواد مثل من سيلين ـ أم ستتقمصهن؟ أم ستتشظى فيهن؟ ـ في الرواية. لكن الصحف ستتناقل أن (لمسلك) سرق من (الشيهب) قصة، والشيهب تقدم بدعوى ضده. ويلي ذلك الفصل الثاني ـ متعنونًا باسم (حليمة) ـ كحوارية بين التوأمين تتشبه بالسردية التراثية الرصينة، لتنكشف لعبة التوأمة والقرين كلعبة لتعدد الأصوات الجوانية. فأسماء (لمسلك) تتخاصم، وألوانه تتعارك، وهو يرى توأمه في نفسه وفي الناس وفي العديد من أصواته وأصدائه. وإمعانًا في اللعب يقول إذ ينظر إلى المرآة: "ولكن الأصوات التي تنبعث في المرآة لم تكن سوى همسات أشباح أعرفها ولا أعرفها، غريبة وأليفة في نفس الوقت إلا شبح الناظمي (أو العربي الشيهب؟)".

يقدم هذا الفصل قصة حليمة زوجة الناظمي التي يبدو أن الأمن قد دبّر لها مكيدة الجلسة الخليعة مع شامية وتونسية وفلسطيني وعراقي ولبناني، بينما يؤكد الناظمي أن أولاء من الأممية الدولية القومية. وتفر حليمة إلى تونس، ثم تعود بصحبة تونسي، ويؤسسان شركة للمعلوماتية، سيرحل التونسي حين تفلس. أما حليمة فتستقر مع الناظمي الذي يكذّب مرضها وموتها، ثم ينتحر. ويختم (لمسلك) هذا الفصل متسائلًا: "كيف أفهم كل هذا، خاصة عودة أصواتي، وأنا في عنق الزجاجة؟". وبمثل ذلك سيختتم الفصل التالي: "كانت كل أسمائي وصفاتي، وأصواتي، كأنها في معركة، وأنا عائد في نفس التاكسي، لكن لسان العربي الشيهب كان أقواها".

يحمل هذا الفصل الثالث اسم تلك التي تعنونت الرواية باسمها (أريانة). وهنا تحضر لأول مرة، ولكن على لسان (رابية) الملتبسة كسائر شخصيات الرواية. ففي هذا الفصل الذي جاء بصيغة مونولوج الراوي، تبدو رابية الجاهلة أو المحتالة أو الولية أو الساحرة أو العاهرة أو أم أريانة، وكذلك هي العائدة من ميلانو مع زوجها، حيث كان يعمل مغنيًا في الأوبرا منذ ربع قرن. وسيكمل السائق حكاية رابية في الفصل التالي الذي يحمل اسمها، فيزيد

إبهام الرواية إبهامًا، ويتقدم بها إلى ما يلونها من الفلسفة . بما يسوقه في الخوف . سواء في التأمل أو الحكمة أو التحليل، وبالرشاقة المعهودة للميلودي شغموم في تشغيل الفلسفة في رواياته.

في الفصل الخامس (شمس البحر) تذهب الرواية أبعد في (التفلسف) عبر أصداء محاضرة السيدة الفرنسية حول ثقافة الجسد في الجنوب، وابتداءً بتعليق الصحفي البوطي: "كأنهم استنفذوا الكلام عن الجسد في الشمال" وبتعليق الصحفية مريم: "أو لم يعد لهم جسد"، بعد ما ذاب الجسد في الكلام، لفرط ما تحدثوا عنه. والفرنسية التي عرّفت الجسد ببيت اللحم الذي نسكنه، ختمت محاضرتها بالدعوة إلى العودة إلى الطبيعة، لكن امرأة غاطسة في السواد تعقّب، فتعد المحاضرة استمرارًا مترديًا للنزعة الاستشراقية، ومليئة بالكليشيهات. وتأخذ على الفرنسية أنها لم تميز بين الجسد والجسم والبدن، فتنصرف الفرنسية احتجاجًا على ما عدته معاملة إرهابية، بينما توالي المعقبة (تفلسفها) في الحوار الذي يجريه (لمسلك) معها، فتذهب إلى أن الجسد يتجلى في العين، واللغة الأولى للجسد هي العين، أما لغته الثانية الظاهرة فهي الهيئة العامة، والأسنان أيضًا لغة، وهناك لغات أخرى، والجسد يوجد مصغرًا في أسفل القدم. وبعودة (لمسلك) إلى البيت تكرر له ما سلف مع سواها، وروى للشيهب، فتخيل الشيهب أنه بطل القصة، وكتبها وعنونها بالعبارة التي يفتتح بها الرواية: "هذا الوقت ليس الزمان". واعتقد أن (لمسلك) سرق القصة منه!

بين قدر أقل من (التفلسف) وقدر أكبر من الأحداث والأخبار، تمضي الرواية حثيثًا في فصولها التالية، وشخصياتها تتكاثر، وفضاؤها يترامى من المغرب إلى الأندلس. فسائق التاكسي الذي يُعلن اسمه أخيرًا (بهلول) يحلم بـ (منية) التي سيصادفها (لمسلك) في رحلته إلى الأندلس في مهمة صحفية، جريًا خلف (أريانة) ولغزها. وستكون تلك المصادفة نهزة لتقديم حكاية منية المسافرة لتتزوج ألمانيًا جمعها به الانترنيت، وهي تحلم بضمان مستقبلها ومستقبل العائلة، وبذلك (الآخر) الذي تضيع البلد كلما اتسع، وبه يحلم الجميع. وقبل ذلك سنرى رابية تقرر أننا "لا نلتقي الحب إلا عندما نكون قد أصبحنا مستعدين لذلك، قادرين". كما سنرى الشيهب يقرر أن الحب مكر الغرائز، ويقرر: "أناس خلقوا وهمًا سموه الحب ليبرروا في هذا الوقت الذي ليس الآن ميولهم الحيوانية".

تشظي رابية الحكي في فصلين ـ حكايتين قديمتين، أولاهما للكلب داني والكلبة دانية، والحكاية الثانية هي للمقعد سمعان وعبدته مسعودة التي ينشد الأعمى زيدان الزواج منها. وهاتان الحكايتان مثل حكاية حليمة ـ تعززان حضور الأسلوب التراثي السردي في الرواية التي تمضي بعدهما إلى الأندلس، حيث يحل (لمسلك) في بيت فلورا ألفيرانو مديرة معهد الفنون الأندلسية في إشبيلية. ومن ألفيرا إلى الراقصة غلوريا إلى رامون كالا الكاتب التافه الذي يسحر القراء، تنضفر حكاية أريانة التي صارت الراقصة الأولى للفلامنكو في فرقة ألفيرا، رغم أنها راقصة باليه، لكنها اعتزلت الرقص والحب بعدما خانها ثديها.

على رامون كالا كانت تتنافس المرأتان اللتان بحسبه لا أحد في العالم يُحسن الفلامنكو سواهما: غلوريا وأريانة. وها هنا تصل الرواية باشتباك أصواتها إلى منتهاه، حيث يبدو لـ (مسلك) وهو عائد من رحلته أن رامون ليس سوى العربي الشيهب، وأن أريانة بالنسبة لرامون ليست سوى حليمة حين تبكي، أو غلوريا حين تضحك. وهكذا تظل أريانة تترجح بين الوهم والحقيقة: فراشة وحرباء وثعبان كما ترسمها غلوريا، وفاتنة للجمهور حين تحرك بطنها في الرقص، ومفتونة بأدوار النساء ذوات العاهات في رقصها، ووفية لعطرها. وبعبارة واحدة: أريانة حكاية ملغزة، والرواية التي تحمل اسمها تلعب لعبة القرين كما لعبها منذ عقود سليمان فياض في روايته (أصوات)، وكما لعبها سليم مطر في روايته (امرأة القارورة) و (التوأم المفقود). أما الميلودي شغموم، فيتوسّل هذا اللعب لتصريف الفلسفة في الحب أو الجسد أو الصور أو الرقص أو الآخر، بينما تظل امرأة اسمها أريانة سؤالًا بلا جواب.

وعبر تصريف الفلسفة وتشغيل سؤال أريانة في الرواية، بدت الحكاية هي الحامل الروائي بامتياز، ملوحةً بنسبها في التراث السردي في حكايات حليمة ومسعودة والكلبين داني ودانية. على أن النزوع الحداثي للرواية قد يكون أرهق الحكاية بضبابية الشخصيات وتلغيزها ـ ما عدا رامون كالا ـ وبالتركيز على رصد دخيلة من يحكي أو تحكي، وهو ما بلغ مداه في فصل (أريانة)، وتواتر معقبًا على محاورات الشخصيات في الفصول ـ الحكايات الأولى، قبل أن يهدأ ويفسح للرحلة إلى الأندلس، حيث طلعت شخصية رامون كالا، لتتميز على شخصيات الرواية جميعًا، فتنافس (أريانة) على بطولة الرواية، رغم كل ما حشده الكاتب لهذه البطولة.

6- علم الدين عبد اللطيف: قمر بحر [1]

ما الذي يعتري الكاتب حين يرى شخصية ما تخرج من رواية له لتحيا في رواية كتبها سواه؟

سأدع الجواب لمحمد كامل الخطيب وحيدر حيدر وأميمة الخش إزاء خروج شخصية من رواية لكل منهم إلى رواية (قمر بحر) لعلم الدين عبد اللطيف. أما بالنسبة لي، فلم يكف الفضول أو الارتباك أو البهجة، وأنا أرى في هذه الرواية سيرورة أخرى لثلاث من شخصيات روايتي (مجاز العشق ـ 1998).

لقد ابتدأ علم الدين عبد اللطيف (اللعبة) من النظر في روايته هو (قمر بحر) على لسان راويتها، كسياقات قصصية تتحدث فيها عن نفسها وعنه، وكقصٍّ يستحضر الشعر، وكمجال، وكمغامرة "تقتحم كراريس أخرى فتلتقي مع شخوصها المرويّين". وإثر هذا (الإعلان) تتحدث هذه الرواية التي تؤكد أنها لا تحتاج إلى اسم عن لقائها الأول بالحبيب الذي لا يحتاج إلى اسم أيضًا، وتعلن قولها بـ "شرعنة الاختلاف"، ثم تقفز إلى النهاية بعد عشر سنوات، وقد غدت في الخامسة والثلاثين. وها هنا تبدأ رواية (قمر بحر) اللعب مع روايات الآخرين، فإذا براويتها تخاطب (رويدا) بطلة رواية مُحَمَّد كامل الخطيب (أجمل السنوات) حول تبريرها لخيانة حبيبها بعد موته، وإذا بهذه المجهولة التي سأدعوها (س) تنظّر لرويدا في (المعنى) طويلًا، وتنبئها أن أباها أراد لها أن تدرس الهندسة أو الطب، لكنها درست الحقوق. وقد كان أول هذا اللعب قولها: "هناك خيط رفيع يفصل الكرامة عن الكبرياء.. أليس هذا ما تقوله رويدا الرفاعي يا أستاذ مُحَمَّد كامل عن علاقتها بيوسف عبد النور؟ لكن حتى هذا الخط المزعوم أو المفترض لم نستطع أنا وهي (كلٌّ في قصتها) أن نجتازه وقتها". ثم يأتي دور (ثرى) بطلة رواية (التوق) لأميمة الخش، فتقول (س): "ثرى في زعم أميمة الخش لم تتقبل فكرة المسئولية عن موت الطفل". وفهم ثرى للمسئولية هو الذي مكّنها من "بناء قصة توقها". وكما تورد (س) عنوان رواية مُحَمَّد كامل الخطيب في السياق، بلا تحديد، تفعل مع رواية أميمة الخش. وكما نظّرت (س) لرويدا في المعنى، تنظّر لثرى في الحلم والماركسية والعولمة والانهيارات، ثم تسلق الحبيب بالهجاء بعدما تكشّف عن الفصام بين ثقافته وحزبيته وطفولة عقله وجذر بداوته. فالحبيب شيوعي مسيحي، و(س) مسلمة تشاطر حبيبها يساريته، لكنها

---

[1] عروة للطباعة، ط1، طرطوس 2003.

يسارية نقدية، لذلك ستقرعه من لقاء إلى لقاء وهو يتغنى بديكتاتورية البروليتاريا. وحين يرميها بموضة المزايدة على الماركسية، تنفجر (س): "كفى بالعالم ديكتاتوريات" وتسلق الذين حولوا الأيديولوجيا إلى دين، متدرعين بالحتمية التاريخية.

في نهاية الفصل الثالث من رواية (قمر بحر) تحدّث الراوية (س) حبيبها عن صديقتها راوية نبهان. ثم توقف الرواية فصلها الرابع بعنوان (استعارة ثانية) على تلك الصديقة القادمة من رواية حيدر حيدر (شموس الغجر)، والتي تعاني من الرّدة الإسلامية الطائفية (الشيعية والعلوية) لوالدها المناضل الماركسي اليساري. ولأن راوية نبهان تعلل انتكاسة أبيها بوراثة الدم، تتساءل (س) عما في ذلك من تبرير ومن مصادرة على التاريخ والعلم والطبيعة. وتتشكك (س) في المشهد الذي ترسمه رواية حيدر حيدر لقبول الشيوخ توبة والد راوية وعودته إلى الحظيرة الباطنية، لكن (س) تتابع: "رغم أن الأستاذ حيدر صادق، ما كنت لأصدق لولا أن واقع الحال يؤكد أقواله".

من قبل، وفي رواية مُحَمَّد كامل الخطيب (أجمل السنوات) أتت الطائفية على الحب، فرويدا مسيحية ويوسف عبد النور مسلم. وفي رواية حيدر حيدر (شموس الغجر) هي الردة الطائفية لوالد رويدا الرفيق السابق لحبيب (س) رغم فارق العمر.

أما في رواية (قمر بحر) فالعلتان معًا تأتيان على الحب. وهكذا تروي (س) زيارتها مع حبيبها لذويه في اللاذقية، واعتراض والديه كاعتراض والديها. ولئن كان الحبيب يريد حلًا قانونيًا بإعلان إسلامه، فالأمر مختلف بالنسبة لـ (س) التي تريد الزواج أولًا، أما ما يقتضيه ذلك من إجراء آخر فهو أمر آخر. على أن فصام الحبيب بين المجتمعي والديني وبين الثوري الشيوعي، سينتصر بعد زيارة اللاذقية، وينهي علاقة العاشقين. لكن (س) تظل مقيمة على عشقها عشر سنين، لتستعين بعدها بفؤاد صالح (صديق حبيبها) الذي عاد معها إلى اللاذقية، في محاولة منها لوصل ما انقطع، وها هنا لابد من العودة إلى رواية (مجاز العشق).

ففؤاد صالح قادم من روايتي هذه، ومثله صبا العارف، وصديقتهما فاتن طروف والعميد يوسف. ومثل ذلك هو الجذر الذي قامت عليه (مجاز العشق)، أي الحب والماء. ولقد بدأت رواية (قمر بحر) هذه اللعبة مع رواية (مجاز العشق) منذ الفصل الثالث بعنوان (استعارة أولى)، حيث تعرج راوية (قمر بحر) على مكتب القدس للخدمات الثقافية . وهو ركن أساس من فضاء (مجاز العشق) . فتلتقي فؤاد صالح الذي عرّفها عليه كما تقول (الأستاذ

نبيل) وعرّفها هو على صبا وفاتن. وفي حوار (س) مع حبيبها تذكر عودة فؤاد صالح من ندوة حول المياه في عمّان، وما يتعلّق من ذلك بالسلام والتطبيع، وهو حدث أساس في (مجاز العشق). وتعود (س) إلى (مجاز العشق) في الفصل الخامس (أبناء محرومون)، فتذكر اثنتين من الأطروحات . الاقتراحات الكبرى للرواية: قانون الشعث، والنقطتان المتعامدتان اللتان حذوت باستخدامهما وحدهما من بين علامات الترقيم حذو غويتسولو، فإذا بالراوية في (قمر بحر) تشبكهما بقانون الشعث وبالماء كجذر للخلق وكحرب آتية لا ريب فيها، وإذا بهذه الراوية تجعل فؤاد صالح يعترض عليّ في فصل تالٍ عنوانه "استعارة لن ترد". فدمشق بالنسبة له "مجاز دائم للعشق" وبالنسبة إليها "نقطتان متعامدتان"، ولذلك يعقّب فؤاد صالح عليها: "الأستاذ نبيل.. نعم.. النقطتان المتعامدتان قفل لما بعد وما قبل.. وكم تسبب بحصري وراءهما". وقد كان فؤاد صالح في روايتي يكتب رواية لا تكتمل وبلا خواتيم، وينشد أن يعيشها وأن يكتبها مع صبا العارف، فإذا به في (قمر بحر) يخاطب (س): "أنت نهاية روايتي، وربما كنت فاتحتها دون أن أعرف.. أنت روايتي بامتياز".

هكذا تجدد تكوين فؤاد صالح في رواية أخرى، كما تجددت أو تبدلت أو تطورت اقتراحات وأطروحات من (مجاز العشق) في رواية أخرى، ليواجهني فيها (الأستاذ نبيل)، فيعتريني ما ذكرت من فضول أو ارتباك أو بهجة، بل وغموض، وأنا أرى ماء دمشق قد صار دمعًا، وصار ماء القتل المتبادل بين (س) وبين حبيبها في (قمر بحر)، وصارت لروايتي خاتمة، إذْ تخاطب (س) فؤاد صالح: "تلفن للأستاذ نبيل.. بشّره. اعتذر له عني. الماء الدموع. نحن هو هي . نقطتان على السطر". وفي السبيل إلى هذه الخاتمة، كانت (س) قد برئت من حبها القديم بعد عشر سنين، وكان الحب قد أينع روايةً بينها وبين فؤاد صالح. أما رواية (قمر بحر) فيظل للقول فيها مزيد ضروري. ذلك أن تنظيرات (س) في المعنى والعولمة والماركسية و..، ستتوالى أمام فؤاد صالح أطول وأثقل مما كان مع حبيبها الأول أو مع رويدا. وهذه (الفكرنة) قد أبهظت (قمر بحر) غير مرّة، كما أبهظتها دعوى (الشعرية) نسبة إلى الشعر، حيث تترجّع إنشائية اللغة الروائية التي اشتهر بها حيدر حيدر وإدوار الخراط، كاستفاضة على الحالة أو الشخصية أو الحدث، وحيث ترجّع أيضًا تقليب أهداف سويف لحروف الأم أو الحب في روايتها (خارطة الحب)، فجاء فصل (اللغة ترقص / هي اللحظة تولد) في رواية (قمر بحر)

وجاء تقليب حروف البحر والقمر و... وربما لم يكن أقل إبهاظًا ما احتشدت به (قمر بحر) من المتناصات، وبخاصة في فصل (تراث).

غير أن علم الدين عبد اللطيف ظل رغم ذلك لاعبًا مغامرًا وصاحب اقتراحات جريئة وجديدة، أكثر بكثير مما سبق وعدت به روايته الأولى (أحلام الزمن المتوسط).

الفصل الرابع

السيرية روائيًا

1 ـ نورا أمين: الوفاة الثانية لرجل الساعات[1]

تعلن نورا أمين السيرية في روايتها (الوفاة الثانية لرجل الساعات) منذ البداية، فيما تروي من تعزية رجل لها بأبيها، فتمشي (للمرة الأولى في حياتها) على سجيتها، وتبكي بتلقائية، وتشرع في كتابة هذه الرواية التي تهديها إلى ذلك الرجل الذي جعلها تشعر للمرة الأولى أن من مات هو أبوها.

وإذا كانت الساردة تسرد الرواية بضمير الغائب حينًا، وبضمير المتكلم غالبًا، فسوف تعود الكاتبة نفسها إلى الظهور باسمها الأول قرب نهاية الرواية، كما كان في بدايتها، حين تقرأ الأسرة نعي الوالد عبد المتعال أمين الذي يناديه أقرباؤه وأصدقاؤه بالاسم الذي سيحمله في الرواية: عبود. وفي هذا الموقع المتأخر من الرواية ستعلن الساردة ـ الكاتبة اللقب المناسب للمرحوم "رجل الساعات" سواء تملَّك هو الساعات أم تملَّكته هي أم فشل الاثنان في إحراز الملكية الحقيقية. ومن هنا جاء عنوان الرواية الذي لا يكتمل إلا بالوفاة الثانية للأب: أي تحرر الابنة منه. فكما جاء في مفتتح الرواية، ها هي الساردة في النهاية تقول: "والآن منحني هو من موته حريتي".

تبني الساعات الرواية في إحساس مرهف وعميم بالزمن. فالفصل الأول عنوانه (ساعات) والثاني عنوانه (ودقائق) والثالث عنوانه (وثواني) والرابع والأخير عنوانه (خارج الزمن). وفي هذا البناء ينقسم الفصل الأول وحده إلى فقرات تَتَعَنْوَنُ بالساعات، وأولاها (في العاشرة دومًا) تعرفنا على الأب في اللقاء المقدس كل خميس في بيت العائلة القديم، كما عوّد العاهل الأكبر ذريته منذ نصف قرن. والفقرة الثانية (في السادسة يحدث أن...) تنبش من ذاكرة الساردة عشقها للساعة السادسة، وتسرد من حياة الأب استقالته من الوظيفة التي

---

[1] الهيئة المصرية العام للكتاب، ط1، القاهرة 2003.

تقدسها العائلة، وسط ضجة نصر أكتوبر (حرب 1973) والتفاؤل بوعود الانفتاح، ثم اندفاع (عبود) في اللعبة حسب قوانين السبعينيات (من القرن العشرين) ليصل إلى قمة الهرم، وليسقط فجأة، فيخرج من المولد الانفتاحي بلا حمّص، ويفترش في السادسة من مساء كل يوم حسرته وذكرياته، يشيِّد الجسور الورقية للماضي، ويحاول سبيلًا إلى الثمانينيات. أما فقرة (الثانية عشرة الرسمية) فتوالي سرد شطر من حياة الرجل الذي انتهى به عشق الساعة الرسمية إلى إرباك ساعة جسده. إنها الساعة التي يترقب فيها عبود ظهورًا رسميًا أخيرًا يليق ببداياته، ويختتم العقد الأخير من القرن العشرين، وهو الذي يحسب أنه باللوحة التي تحمل اسمه الثلاثي قد صنع بيبلوغرافيا كاملة لمسار الاقتصاد المصري منذ الستينيات. وأخيرًا، وفي فقرة (العاشرة صباحًا المرغمة) تصيب القرحة الرجل، فتتكلل ساعة الحائط في غرفته بالحمرة، وتدفن أسفل عقاربها موعدًا سريًا تفيض فيه الدماء ليلًا من الرجل المريض. لقد أرغمت الساعة "هذه المرة على التوقف حيث لا يحلو لها، وخفت تمامًا الضحك الذي كانت تطلقه عندما تتجمع عقاربها في رقم واحد".

في الفصل الثاني (ودقائق) تسرد الساردة مما بعد موت أبيها بيومين. وكما في الرواية كلها، تنثال ذكريات الساردة، ومنها هنا فكفكتها للساعة الإنجليزية المستديرة التي جاء بها عبود من إحدى سفرياته. وها هي الساعة الآن لم تزل في لياقتها، غير أن عقرب الدقائق صار يندفع أمامًا، ثم يطلق الصدى إلى الخلف لكأنه يتقدم، إلا أن شيئًا ما يجذبه خلفًا. والساردة الآن لا ترغب بفكفكة الساعة، بل تشفق عليها، وتتمنى لو أنها ترتاح من الوقوف طيلة السنوات المنصرمة. والآن أيضًا تقتحم الساردة غرفة أبيها، فتخال نفسها على حافة الموت: "أبتلع جسدي كله وكأنه عقرب متخف".

في الفصل الثالث (وثواني) تنهمر ذكريات الطفلة والمراهقة عن أبيها. ففي الحادية عشرة نراها فخورة بأبيها الذي يشبه عبد الحليم حافظ في كل شيء، ومفتاح الإغراء عنده هو صوت المطرب. وتتوقف الرواية مطولًا عند حدثين مفصليين، الأول هو وقوفها في تلك السنّ على السقالة في العمارة، تفتش عن لغة أخرى تتيح لها هذا النوع من الطيران: "لغة تشبهني أكثر مما تشبهه هو". فالفتاة المعجبة بأبيها بدأ نموها النفسي والجسدي يومئ إلى الاستقلالية. أما الحدث الثاني فهو نهر الأب لابنته المدللة، مما سيورثها (رضّة) نفسية، فيبدو لها "أن ثانية من الزمن قد سقطت سهوًا، لأنني أفقت فجأة وأنا في هذا الوضع على صوت

عنيف ينهرني". لقد زلزل كيانها الصوت الذي تعودت ألا يصدر إلا نغمات العندليب، ففقدت صلتها به وقد غدا جرعة غريبة من العداء. ولذلك تفكر الفتاة في أن تكتب رسالة لأبيها تعلن بغضها له، وتتوعد بمحو اسمه من شهادة ميلادها كانتقام أبهى: "ذات يوم لن يكون جسدي مغيبًا، وسوف تتبدى قسوة خيالي بما لا يستطيع هو أن يتخيله، عندئذٍ سوف يتمكن لساني من لغة طافية تمارس كل قهرها عليه".

في الخامسة عشرة لم تعد الفتاة تخرج مع أبيها في سيارته الفارهة. لقد بدأ حاجز مراهقتها يفصل بينهما. وحين يختفي ستًا وثلاثين ساعة جراء تعطّل سيارته، تحاول أن تتقمصه، وينتابها الشعور بفقدانه الذاكرة في حادث، فتفرح، لأنه سيكون الأب الوحيد الذي تتاح له فرصة التشكل من جديد، وسوف يتاح لها أن تبدأ معه علاقة جديدة: "سوف تكون حقًا فرصة لميلاد جديد، وسوف أشارك في تشكيل ذاكرة أبي بالانتقاء والحذف بما يسهِّل من تواصلنا ويطرد كل اللحظات السيئة التي مرت بنا، والتي خلناها غير قابلة للمحو".

من بئر الطفولة والمراهقة تمضي الساردة في الفصل الأخير إلى الثامنة والعشرين من عمرها، حيث استقلت وابنتها. وهذا الفصل يبدأ بكتابةٍ تضارع قصيدة النثر (أربع صفحات ونصف) على النحو الذي جاءت به رواية فوزية شويش السالم (حجر على حجر) بتمامها. وفي تلك الصفحات تحلم الساردة بمن لا تستطيع أن تسميه، فيما يبدو أن لها به ارتباطًا قديمًا، وأنها تتألم من أجله. وسيتجسد الحلم بموت أبيها. وها هي إذ ترقد في سرير الميت، تنشد أن تفيض عنها رائحته، وتستعيد الحلم وهي تضع دبلة زواج الميت في إصبعها: "لن أترك شيئًا خلّفه هو خصيصًا لي، ووضعه حيث سوف أصوّب نظراتي". وحين تبحث البنت في أدراج أبيها تقع على كل ثروته: الساعة المعبرة عن مرحلة العبور إلى عالم رجال الأعمال، و ساعة الأورينت التي تذكِّرها بمراقصة أبيها له، وساعة المعمورة من الماركات الأصلية التي يروج لها قادة البلد والشخصيات العامة، والساعة النحاسية الأقدم التي تطوق بها معصمها الآن. وبعد اثنين وثلاثين يومًا من الوفاة يهدأ إحساس العضو الذي نزع من جسد البنت التي انقطعت عن بيت العائلة القديم، ولم تعد تشعر نحو الماضي إلا بالحياد. وفي هذه النهاية للرواية ستسرد الساردة زواجها: "وكانت دبلة أبي هي القطعة الوحيدة الذهبية في صندوقي"، متوّجةً بذلك الحالة النفسية الأنموذجية لاستبطان الأنثى أباها حبًا وكرهًا، فالرواية تنادي

الفرويدية كما تنادي السيرية وهي تضيف نصًا جارحًا جديدًا إلى نصوص الجيل الصاعد من الروائيات العربيات: بنات شهرزاد.

2- عبده جبير: مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان [1]

من التراث السردي يأتي عبده جبير بلعبة (الباب) في نظام التأليف، ليشيد روايته (مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان)، وهي اللعبة التي أغوت آخرين من آخرهم أمين الزاوي في روايته (رائحة الأنثى) وأنيسة عبود في روايتها (باب الحيرة). فقد جاءت رواية جبير في خمسة أبواب، أولها وأطولها هو (باب في ثياب الساعات) وآخرها وأقصرها هو (باب في ثياب الأيام) الذي يناظر الباب الأول راصدًا الأسبوع الأخير للراوي في الكويت قبل عودته إلى مصر، وذلك في هيئة يوميات، بينما رصد الباب الأول في هيئة الرسائل العيش الكويتي للراوي عبر ساعات الليل والنهار.

وقد مضى عبده جبير من لعبة (الباب) إلى الكثير سواها كما سنرى، لتكون (مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان) رواية تجريبية بامتياز، تعزز تجريبية الكاتب في روايتيه السابقتين (تحريك القلب . 1981) و(عطلة رضوان . 1995)، وهي التجريبية التي أعلنت عنها المجموعة القصصية الأولى للكاتب (فارس على حصان من الخشب . 1978) وتواصلت في مجموعتيه التاليتين (سبيل الشخص . 1982) و(الوداع تاج من العشب . 1997).

تبدأ الرواية الأخيرة بمشروعات الرسائل التي يكتبها الراوي إلى من عرفهن في مصر، وتختلط أسماؤهن في الرسالة الواحدة وهي تستعيد ماضيًا وتعرض حاضرًا، وحيث لا يفتأ الراوي يقطع السرد بما يضفِّره بين قوسين ويدع كثيرًا منه مبتورًا، وتلك هي اللعبة الثانية التي ستتواصل في الرواية. أما اللعبة الثالثة فهي لعبة الأقنعة (تسلية الراوي) التي تقنّع كل شخصية بقناع، فعامل البوفيه الباكستاني هو سلمان رشدي، وضحى هي سعاد حسني، والراوي رفعت الجمَّال هو رفعت مُحَّد... والراوي يلعب هذه اللعبة لأنه غير قادر على أن يذكر الشخصيات بأسمائها الحقيقية. لكن هذه التعلة لا تخفي السيري في الرواية، وبالتالي ما بين شخصية الراوي والكاتب، بل لكأن التعلة تحرِّض على تبيّن السيري، سواء بما عرف عن تجربة الكاتب الكويتية، أو بما سيعاوده الراوي من ذكر صاحبه الروائي عادل السيوي، أو بما سيسوقه في الرواية بعامة، وتلك لعبة رابعة في (مواعيد الذهاب..).

---

[1] دار الهلال، ط1، القاهرة 2004

فرفعت الجمَّال إذ تعبر به عبارة (غريب الأطوار) يتململ: "لا أعرف من أية رواية معتوهة التقطت هذا التعبير"، لكأنه يهجو اللغة الروائية حين تتقعّر، نقيض اللغة التي يكتب بها الرسائل والتي سيروي بها بقية فصول ـ أبواب (مواعيد الذهاب..). ورفعت الجمَّال في الباب الثاني يلتقي من دفعه إلى الهجرة: البطل ـ اللابطل (رضوان) القادم من رواية عبده جبير (عطلة رضوان)، الوحيدة التي استطاع رفعت إتمام قراءتها طوال حياته، هي و(قصة الحضارة). وسيخاطب رفعت نفسه: وتخيّلْ نفسك بين يدي مؤلف روايات أحمق، فيسلق من امتهنوا كتابة الروايات من كل من هب ودبّ، ويتطلع إلى "كاتب روايات حقيقي هو نبي عصره بمعنى الكلمة، وهو بالقطع موجود، وسيظهر ليملأ الدنيا روايات تخدش حياء القصة الكبرى وإن كان يطالعك بتصوير حياة شخص يراه أصحاب العقائد غارقًا في التفاهة".

يرسم الباب الثاني من (مواعيد الذهاب..) أفواج المهاجرين المصريين وألوانًا من العيش الكويتي كما في قصة المرأة المعيلة التي تتعيش من الادعاء بأن ابنها أسير لدى صدام حسين. ولأن الراوي يتقمّص في هذا الباب الرسام الشعبي، فالسرد يندفق غالبًا في كتلة واحدة، لا تعنيها علامات الترقيم ولا علاقات الزمان أو المكان أو الشخصيات. وإلى هذه اللعبة البنائية واللغوية، ستلي في البابين التاليين لعبتان أخريان لتتعدد وتعمق لغات الرواية ومستوياتها وزوايا نظرها. ففي الباب الثالث (في يقظة الناجين) يقدم الراوي ملاحظته أولًا، وفحواها أن ما سيلي هو ملفات مصريين ممن نجوا من تحطم الطائرة المصرية الشهيرة في السماء الأمريكية بعطل أو بصاروخ أو بانتحار إرهابي ـ من ينسى؟ ـ وكذلك ملفات من نجوا من تحطم الأوتوبيس المقلّ لمهاجرين مصريين على الحدود السعودية الكويتية. وقد تلت ملاحظة الراوي سرود كل من الناجين والناجيات، لتؤكد ـ مع ما سبق وما سيتلو ـ صيرورة الرواية ذلك الكتاب الافتراضي، كتاب الحشد المتلاطم الخارج من مصر إلى المحيط، ما أدى إلى الصحراء، وليس إلى جنة عدن ولا سفينة نوح ولا بلاد السندباد.

في الباب الرابع يحمل رفعت الجمَّال الكاميرا ليصوّر العيش الكويتي. ولأن هذه الكاميرا روائية، تأتي فقرات بعناصر ما ستصوّر من أشياء وبشر وأحداث، وبالتالي تتوالى القصص الفرعية في الرواية كما في سائر أبوابها. ومن الباب الرابع إلى الأبواب الأخرى، تنهض الصورة الكويتية التي تنادي رواية هاني الراهب (رسمت خطًا في الرمال) سواء في المكاتب التي تتاجر بأبحاث طلبة الجامعة أم بزيارة بوش الأب للكويت أم بمعضلة (البدون)

الذين لا يحملون جنسية أم بسباق الهجن.. والصورة نفسها تنادي رواية طالب الرفاعي (ظل الشمس) في تفاصيل حياة العمالة المصرية بخاصة في حي خيطان وسواه. فالغرباء فقدوا سيطرتهم على كل شيء، لأن كل شيء هناك (في الكويت) أصبح لا شيء، وفي المقهى تراهم متوحدين ومتشابهي الملامح، واللغة (خلطبيطة) من لغات شرق آسية ومن الإنكليزية والعربية، والتعصب ضارب بين العرب، وغطاء البنكنوت وحده يجعل الغرباء يحسون بالألفة، والحداثة على أشدها، ومجتمع الرفاهية القادم من الغرب يطلع بالجنس الثالث، وأغلب الوجوه في هذا الفضاء الكويتي عابسة، وجذور صاحب الوكالة التي يعمل فيها الراوي مكينة في البداوة..

من هذا الفضاء يقرر الراوي أخيرًا أن يؤوب إلى مصر، ليمتهن مهنة الكتابة كما هو صديقه الذي يكتب روايات صعبة: عادل السيوي. وها هو ذا عبده جبير قد عاد من الكويت إلى الفيّوم ليتفرغ للكتابة، يحدوه صوت رفعت الجمَّال: "أحسّ بأن مخزوني يكفي لعدة مجلدات". والجمَّال سيكتب على الأقل ليتخلص من عذابات نفسه، أما عبده جبير فلعله لا يكتب لذلك وحده، بل لأننا بحاجة إلى رواياته.

3ـ محمد الباردي: الكرنفال[1]

يدوِّم خبر انتحار الشاعر والكاتب وأستاذ الفلسفة سليم النجار في مقهى ريجينه، حيث يتمركز السارد لرواية (الكرنفال) الذي يحمل اسم مُحَمَّد الباردي، ليصير الكاتب واحدًا من شخصيات روايته التي يجمعها هذا المقهى في تونس: "موطن النفوس الجريحة والأحلام المتكسرة"، لكأننا في إهابٍ" روائي محفوظي (نجيب محفوظ). لكن مُحَمَّد الباردي يهتك هذا الإهاب بما يكتب من سيرة المنتحِر وسيرته هو، وبما يروي وتروي الشخصيات جميعًا من الحكايات والأخبار العجيبة والغريبة، سواء ما تعلّق منها بالماضي أم بالحاضر الذي تحدو له البوارج الأمريكية الماخرة نحو الخليج.

وإذا كانت رواية (الكرنفال) تبدأ بانتحار سليم النجار، فسوف تظل هذه اللفحة البوليسية تناوش الرواية حتى منتهاها، حيث يتكشف أن سليم النجار هو المناضل الأممي الشهير جوزيف سترادا، كما سيكشف اللبناني يوسف بشارة في مذكراته التي كتبها بعد ربع قرن على احتجاز وزراء الأوبك في فيينا، وكما سيكشف مناضل فلسطيني في برنامج قناة

---

[1] دار سحر، ط1، تونس 2004.

الجزيرة (بلا حدود). وليس استرادا ـ رفيق كارلوس في تلك العملية الفدائية الشهيرة ـ غير رفيق طفولة الباردي في مدينته (قابس). وليس أيضًا غير ذلك الشاب الذي استمالته الفلسفة عما أراد له أبوه من دراسة الطب، فتتلمذ على يدي الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو الذي كان يدرس في الجامعة التونسية حتى نهاية 1968. على أن سليم النجار الذي سيبدد ما يبدد من الميراث بعد وفاة أبيه، وسيسجن عامًا لمشاركته في إضراب طلابي، سيختفي ربع قرن من بعد، ثم يؤوب إلى تونس خائبًا ليقضي منتحرًا ويمنح رواية (الكرنفال) لغزها ومعناها، وهو من خاطب الباردي: "لقد قتلوا المعنى، وماذا يبقى للإنسان عندما يموت المعنى؟"، وهو من خاطب أيضًا حبيبته ياسمين: " لم يعد للكتابة معنى، كل شيء في هذه المدينة تلاشى معناه". ولا تفوت الباردي الإشارة إلى انتحار خليل حاوي في غمرة يأس سليم النجار الذي يحكم بانقضاء عصر الفلسفة والأفكار المجنونة، ويسأل يائسًا: "أية فلسفة تستطيع أن تفسّر ضياع هذه المدينة؟".

إلى ذلك تبدو شخصيات الرواية جميعًا مهجوسة بالمعنى. ولذلك فهي مهجوسة بأن تحكي حكاياتها ـ سيرتها ـ وحكاية غيرها، والعكس صحيح. فالمعنى حكاية والعكس صحيح، ولن يني محمد الباردي في الرواية مداولة ذلك وتوكيده، متوسلًا ضمير المخاطب دومًا كمفتاح وكمحفّزٍ للسرد، ومستبطنًا مرة ومعلنًا مرة لمفهوم بعينه للرواية، كأن نقرأ: "ولم يبق لك غير الحكي، وما الحياة في النهاية إن لم تكن حكاية طويلة تتعدد فيها الفصول وتتنوع ولكنها تحافظ على ما يربط بينها حتى يكون لها معنى"، وكأنْ يخاطب أيضًا والدة صديقه المنتحِر: "احكي تستريحي. ما بقي لنا إلا الحكي ولا بدّ لهذه الحكاية أن تنتهي لتبدأ حكاية أخرى. حياتنا حكايات تتناسل الواحدة من الأخرى، تلتقي أحيانًا، تتقاطع وتتضارب أيضًا، ولكنها حكايات نارها تأكل من تجاربنا الشخصية، وقد نختلق أشياء لم نعشها. قد نكذب ونحن نبحث عن منطق يجمع بين عناصر حكاياتنا. وما الفرق بين أن نعيش الأشياء أو أن نختلقها ونبتدعها؟ إن الأشياء نعيشها في الحقيقة والخيال، وهل هناك حقيقة بدون خيال؟". ومن هذا القبيل ما ينظّر للسيرة في الرواية أو العكس، كأن يخاطب الباردي نفسه: "وها أنت ذا الآن تكتب سيرة سليم النجار ولكنك في حقيقة الأمر تتحدث عن نفسك. لا يكتب الإنسان سيرة غيره إلا عندما يجد فيها شيئًا من ذاته أو شيئًا من ذات مثيرة يريد أن يكون له بعضًا من إشعاعها".

على أن سيرة النجار أو سيرة الباردي تتشظى في الرواية، ومنذ البداية، لتقدم في كل فصل من فصولها حكاية شخصية ما، أو تتابع ما تقدم من حكاية سواها. وخلال ذلك يحرص الباردي على أن يجعل من شخصية بائع الجرائد (ماجد) مصدر الحكايات التي سيكتبها في رواية. فماجد بالنسبة للكاتب هو سلطان الحكاية وصندوق العجائب والغرائب، وحكايته هي حكاية الدنيا. وماجد يعلم أن الباردي سيكتب أخبار المدينة التي يأتيه بها، كما فعل في روايته السابقة (حوش خريّف). وسنرى أن الباردي يُنطق ماجد بخاصة بما يوضح أو يعزز مفهومه هو للحكاية. فماجد الذي يدرك أن الباردي لا يستطيع أن يكتب دون أن يحكي هو، ويرى المدينة حكايات عجيبة، يذهب إلى أن الحكاية لا تكون كذلك إلا إن كانت عجيبة، ليتحول صاحبها إلى بطل. لكن الباردي يصحح نافيًا أن يكون صاحب الحكاية بطلها، بل من يرويها ومن يكتبها، لذلك يحرم ماجد من البطولة مثلما ينفي البطولة عن المدينة التي قتلت كل أبطالها وتحوّل الناس فيها إلى رواة.

هكذا تأتي حكاية حبيب البقّال الذي يعلق على رواية الباردي السابقة (حوش خريف) وحكاية فوزية مدير المركز التجاري السعودي، وحكاية الراقصة جنات التي ترقص في جربة وتمضي بها مدام سلمى إلى باليرمو في إيطاليا حيث يصير اسمها ريجينه، مذكرة بصاحبة المقهى السينورة ريجينه، ولهذه أيضًا حكايتها التي وشمت طفولة الباردي. وتتوالى الحكايات من فصل إلى فصول، فتقدم عصبة المتقاعدين في المقهى، وذلك الجندي المتقاعد عبد الكريم، وعصبة الباردي نفسه، ومنهم بخاصة عبد الستار وزوجته المارشالة التي سيصيبه بالجنون رحيلُها مع صاحب المصنع الألماني.

من انفجار الجندي عبد الكريم وجنون عبد الستار سيقوم الكرنفال في الفصل الرابع عشر، فينتأ السؤال عما خسرت الرواية حين قصرت الكرنفال على هاتين الشخصيتين، وهذا ما التفت إليه الروائي والناقد محمود طرشونة في تقديمه للرواية. فعلى الرغم من أن الكرنفالية قد حضرت في الجموع التي احتشدت لترى تمرد الجندي وجنون عبد الستار، ولترى قتل البوليس للثاني واعتقال الأول، فربما كان للكرنفالية أن تكون أكبر حضورًا وتعبيرًا عن مرام الرواية، لو أن شخصيات أخرى من شخصياتها قد شاركت في الكرنفال.

وقبل ذلك وبعده يستوفي ماجد والباردي حكايات صالحة وفتيحة ومدير البنك وضريح سيدي خذر وحارس الكنيسة وجابر السمّاك وموسى الحداد وسالم الجزّار وعبد

الغني.. وبهذا الاستيفاء يشتبك تاريخ المدينة (قابس أو تونس) في زمن بورقيبة وأحمد بن يوسف بحاضرها، ويشتبك الحب بالقتل (عبد الغني يقتل مدام سلمى) والاشتراكية بالخصخصة وافتتاحيات جريدة القدس العربي التي يكتبها عبد الباري عطوان بإيقاع الحرب الأمريكية الوشيكة، وحقوق الإنسان بالخطى العسكمدنية كما ينحت الباردي من كلمتي العسكرية والمدنية. وستحدو لكل ذلك المتناصّات العربية والفرنسية من أشعار بودلير وموسّيه وشوقي بزيع وجمعة الحلفي والغناء الشعبي وغناء فيروز.. لنبلغ في النهاية تلك الجنازة التي يراها مُحَّد الباردي ويسأل عابرًا عنها، فيهمس له أنها "جنازة مُحَّد بن الصادق بن الطاهر الباردي"، فالحكاية تأتي على صاحبها، وكاتبها ينتهي بنهايتها، إذ لا حياة له بدونها.

لقد رأى محمود طرشونة في تقديمه للرواية أن سرها هو في (التحويل)، أي في صهر الأحداث المعزولة والنتف المقصوصة والأخبار العجيبة والحكايات الغريبة إلى عمل روائي متكامل له معنى. وقد دلّل الكاتب على المكْنة في ذلك كله ـ فكيف أخطأ إذن بين اسمي عبد الغني وعبد الستار ص 119 وص 120؟ ـ مشيعًا الروح الكرنفالية في الرواية كما يليق بها، إذْ لا يكون مخططًا، بل شكلًا مرنًا يسبغ .كما يقال بحق . النسبية على رواسخ العقائد والأخلاق والقيم، ويفتح المشهد على رحابة المجتمع ورحابة النقيض. وإذا كان تحقيق الرواية لذلك لا يلغي السؤال عن الفصل الذي حملت الرواية عنوانه، كما تقدم، فقد مزجت الرواية بالروح الكرنفالية، وكما يليق بالكرنفال، بين النافل والسامي، بين المقدس والمدنّس. كما أطلقت الرواية السخرية ـ الضحك في وجه الخواء والخراب الذي لا يوفّر النفس ولا المجتمع ولا الوطن ولا العالم، فهل يكون كل هذا هو المعنى الذي يَلوب عليه مُحَّد الباردي الكاتب مثل مُحَّد الباردي الشخصية الروائية؟ هل كل هذا هو المعنى الذي جعل فقدانه من مناضل مثل سليم النجار ـ استرادا ـ ينتحر، كما ألبس التباسه على سلطان الحكاية وساردها (ماجد) فجعله يلحق بالراقصة جنّات إلى إيطاليا ليقع في التيه كما وقعت هي، وكما سيقع سواهما في الحب أو القتل أو الجنون؟

4- رائد وحش: قطعة ناقصة من سماء دمشق[1]

لم يفرق الزلزال الذي ابتدأ في سورية عام 2011 ولمّا يزل يتفاقم، بين فلسطيني وسوري، بل إنه ضاعف اشتراكهما في كل شيء منذ 1948. هكذا عرف مخيم اليرموك أو

[1] النايا للدراسات والنشر، ط1، برلين 2015.

مخيم فلسطين أو مخيم خان الشيح من سوار دمشق، ما عرفت المدن والبلدات السورية من معارضة سلمية أو مسلحة، ومن موالاة أو معارضة، وبالتالي عرفت المخيمات المظاهرة والاعتقال والتفجير والاغتيال والرايات السوداء والتهجير والتدمير والبراميل المتفجرة والسيارات المفخخة والانتحاريين المكبّرين و... وقد آتى ذلك من الإبداع ما آتى كهذه السردية التي قدمها الشاعر الفلسطيني رائد وحشن (قطعة ناقصة من سماء دمشق).

عيّن رائد وحشن جنس ما كتب بـ (سرد). ومنذ السطور الأولى لا يبدو التجنيس كافيًا، فهذا الـ (سرد) هو سيرة ذاتية بامتياز، وأدنى ما يؤكد ذلك أن صاحبها يظهر في الكتاب باسمه الصريح. ولعل الشاعر إذن في طريقه من الشعر إلى الرواية أسوة بـ (نزوح) الشعراء المتفاقم إلى الرواية.

في السطور الأولى أيضًا ما يجلو عنونة الكتاب، حيث رأى الكاتب في سماء دمشق، لدن نزوحه منها – وداعه لها، قطعة ناقصة من سمائها، حتى بدت السماء مفترَسة جراء كِبَر القطعة. ومن تداخل الحكايات القديمة في رأسه، يعلل الكاتب ما رأى، فالناقص من السماء هو حصته الدمشقية التي سيظل الناس يعللونها بالقصف، بينما سيظل يعاندهم بأن (غيابكِ) هو السبب. وهذه المخاطبة (لها) ستوقّع من حين إلى حين للسردية، فتلفحها بحنين ووجع شفيفين وحادين.

سيرة المخيَّم

من سيرة المخيَّم تروي السردية أنه كان خانًا قديمًا، فقد وظيفته كمحطة بين الآستانة ومكة، وبقي هيكله للدلالة على المكان الفلسطيني المؤقت. أما نبتة (الشيح) البرية التي سمّت المخيَّم، وكانت تجلب المكان، فقد تبددت، بينما انتقلت أسماء المحلات التجارية من الأسماء الوطنية إلى الأسماء الدينية، أسوة باطّراد الأسلمة في الفضاء الفلسطيني السوري العربي الـ... وفي سيرة المخيَّم أيضًا أن ساكنيه اعتصموا بنهر الأعوج لأنهم من أصول بدوية. فالقبائل التي هاجرت من فلسطين المنكوبة خيَّمت على ضفة هذا النهر جراء خوف دفين في ذاكرة القوم من غياب الماء، ومن انعدام الثقة بالسماء، على العكس من الفلاحين. وأهل البداوة أيضًا لا يعرفون خطًا مستقيمًا، لذلك جاءت، بشفاعة نهر الأعوج، شوارعهم عوجاء.

بفعل الحرب/ الثورة/ الزلزال عاد المخيَّم إلى بداوته، فصار بيت الراوي مضافة تعمر كل ليلة بالأسرة والأقارب والأصحاب والنازحين من جهات أخرى إلى المخيَّم. ويصف

الراوي هذه المضافة بالديمقراطية، بخلاف المضافات البدوية التقليدية. وقد عاد القوم بدوًا تجمعهم في التعليلة (اللقاء) القهوة وقناديل الكاز، والنار – إذ لا كهرباء – التي كتبت بداية المخيَّم وحدها، وستكتب نهايته وحدها أيضًا، فقد عاد القوم (ناريين جدًا) في العشيات الحكائية، وفي كل يوم يحسبون أنها التعليلة – العشية الاخيرة.

حين زلزل المخيَّم وأخرج أثقاله

لأنه النزوح إلى المخيَّم من مخيَّمات وأحياء أخرى، يذكّر الدكتور خالد في المضافة بنزوح أهل المخيَّم **1948** إلى الجولان، فنزوحهم **1967** إلى دمشق، والآن نزوح جديد، وفي الغد يصير الجميع وكالة غوث "لأننا صرنا كلنا فلسطينيين". إنها لعنة فلسطين التي يتنبأ الدكتور خالد بأن العالم سيذوقها، ويندفع مخاطبًا المضافة: "قولوا لي متى لم يكن في هذه الأمة نازحون أو لاجئون؟ في **2003** لجأ العراقيون، وفي **2006** تبعهم اللبنانيون. آلاف مؤلفة من أهالي الجزيرة السورية أجلاهم الجفاف قبل سنوات"، وهكذا، لن تترك الحرب البيوت في مطرحها، وستجعل المكان مكانًا آخر.

من جدته يأتي رائد وحش بحكمتها: مكتوب علينا بناء بيوت لا نسكها. وشرح ذلك يأتي في نصيحة شركسي لوالد الجدة بألا يكمل بناء بيته في (البلاد – فلسطين)، وأن يحضّر الجمال للمسير القادم. وهكذا، نصح والدها اللاجئين بعد النكبة: لا تبنوا بيوتًا.

ويصوغ الراوي خلاصة النزوح واللجوء: في البدء (كان) الخيمة، ثم جاءت دور الطين، فالخرسانة والطابقيات، إذ البيوت مبنية للغياب "ونحن مبنيون للمجهول". وهذه العبارة هي عتبة (الإهداء) في صدر الكتاب. ولقد نقل النازحون من المناطق المنكوبة إلى أهل المخيم خبراتهم في الوقاية، لكن أولاء لم يبالوا. وبعدما امتلأت المدرسة بالنازحين، نصبت لجنة الإشراف عليهم لأبناء عم الراوي خيمة في الباحة، هي شوادر قماشية لُفت حول مظلة التوتياء التي يستظل بها التلاميذ عادة. وعلى هذا النحو ترسم (السردية) لوحات للصراع في المخيَّم وخارجه، فإذا بداء الكَلَب يستعيد وهجه لأن السعار أصاب الكلاب جرّاء التهام الجثث المتراكمة في طرق الأمكنة الساخنة، وإذ بـ "الوطن سجين والشعب رهائن"، والفاشيون الجدد لم يكتفوا بجعل المدارس والمشافي سجونًا، ولا بتحويل البيوت التي يحتلونها إلى غرف توقيف، بل راحوا يجعلونها منصات إعدام، إذ لا فرق بين الطبيب والسياف، ولا بأس من أن ترش البيوت بدماء سكانها بدلًا من الماء.

عن القصف المدفعي يروي الراوي أنه بات إيقاعًا لساعة الكون، ساعة الموت. ويصم المدفعية بالكفر، فبسببها فوّت المؤذنون آذان الفجر، ما دفعه بكل الكفر والخوف والإيمان المفاجئ إلى سطح المنزل ليؤذن تحديًا للمدفعية. وعن الحواجز يروي الراوي الذي فقد بطاقته الشخصية (الهوية) فصارت العودة إلى المنزل كابوسًا يرى نفسه فيه يدوّن بطاقات الناس ليعبروا البرزخ العسكري، فكل بطاقة هي صليب، وكل متراس هو وقفة على طريق جلجلة البيت، وكل واحد من الشعب مسيح نفسه، ولا خلاص، ويصب الراوي نقمته على المسلحين المتدينين الذين أمروا بكسر البطاقة الشخصية مما جرّ مصائب على من فعلوا.

قبل الحرب كان الشتاء يحكم بالعدل، فالجميع كالجميع؛ لدفئهم المنقل أو مدفأة الحطب. لكن شتاء الحداثة بدّل الأمر، حتى جاء شتاء الحرب فعاد بالشرعة الأولى: (غارات) جماعية على البساتين والمزارع بالفؤوس والمنشارات وصواريخ الحدادين والبلاطين تحولت إلى منشارات، والسيارات الزراعية التي كانت تستخدم لنقل الأسمدة والشتلات، باتت لنقل جثث الأشجار، والنساء عدن (حمالات الحطب)، وكما أباد اللاجئون الفلسطينيون غابات الحور والصفصاف والزيزفون على ضفة نهر الأعوج، جرفت قوات النظام صبار المزة حتى لا يختبئ ثمة الثوار، وأحرقت غابات اللاذقية بحجة إيوائها للعصابات.

لسان جديد

لقد أنعمت الحرب على الناس بلسان جديد/ لغة جديدة. فالمرأة حين تهتف لزوجها: بدأ العرس، تعني: إطلاق نار أرعن، والأقارب حين يهتفون لأقاربهم: نشرنا الغسيل وطارت ثلاثة شراشف، يعنون: ثلاثة أكفان، وهذه العاصفة إرهابي، وهذا الثلج تكفيري... لكن (أبو طارق) في حيّ (الحجر الأسود) ما عاد يطيق هذه (الشيفرة)، فخلع الخوف كحذاء، ومشى شجاعًا بكامل حفاء القلب، وصار يحكي على هاتفه بلا تشفير.

من سمات اللسان الجديد أنه (نقدي). فحين تقضي جماعة مسلحة مجهولة على مصور، ينقل الراوي الخبر لذويه متسائلًا: هل مهمة الثورة هي تصفية هؤلاء الصغار الذين لن يغيروا مجرى الأحداث مهما ارتكبوا من أخطاء؟ وحين تظهر جثة ابنة السنوات الثلاث لا تعود مهمةً الصبغةُ الأيديولوجية للقاتل، ولا موقعه في السلطة أو الثورة. واللسان الجديد يهجو المجتمع كله: "نحن مجتمع لا ينتج نساءً". وبالسخرية يحكم بأن الأشجار والحيوانات، ليس لها أن تتبنى الثورة السلمية، وهي بالذات من يجب أن تتولى الثورة المسلحة. ويتابع في

سخرية مبطنة من الهياكل التي ظهرت خلال سنوات الزلزال، إلى أنه من حسن حظ الطبيعة أنه ليس في وسعها تأسيس هيئات ومجالس وتنسيقيات وائتلافات. وبخلاف ما تقدم، يتمنى لو أن في مكنتها تشكيل كتائب مقاتلة. وفي نقد الأسلمة تظهر حانة الأعرج المسيحي في المخيم الذي هجر خمارته، بعدما خُطِف أيامًا، ثم ظهر تائبًا. وقد حرَّم الإسلاميون بيع الخمر في المخيَّم، فتحولت خمارة كهف النسيان إلى بيت صاحبها. لكن الكحوليين سببوا (إرهابًا) للناس، ما قادهم إلى حملة لإغلاق الخمارة. وقد تقدم المخيَّم على دمشق بصمود خماراته فترة أطول، ففي دمشق قاد رأس المال الديني الحرب السرية على الكحول، واستولى على خمارة (فريدي) ذاكرة سكيري سوريا، وجعلها محلًا لبيع الشاورما. وفي واحدة من التماعات (السردية) التي لا تنتهي، تأتي زبدة حديث الخمارات بأننا نتذكر الحياة آن زوالها، في لحظة تحولها إلى مرثية، والاستذكار والرثاء بحاجة إلى خمر للتغلب على المرارة.

شخصيات

يرسم رائد وحش في سرديته شخصيات روائية بامتياز، لا تُنسى. فهذا (مسّوس) المجنون يحصل على قبعة شرطي، ويحقق حلم حياته، فيخرج إلى الشارع لينظم المرور، وإذا برصاصة معارضة ترديه بوصفه شرطيًا من أعوان النظام. ويروي الكاتب أن المترجم صالح علماني حدَّثه عن مجنون في قصة، طموحه أن يتحول إلى شرطي مرور. وكان الصديق الكاتب أسامة الفروي قد جمعنا في جمعية المسلولين (أي المجانين) منذ سنوات، ووزع علينا صافرات، ووزعنا على ساحات اللاذقية لننظم فيها السير، وما كان في الجمعية من درى بقصة علماني ولا بمسّوس الذي سقط في منطقة تقاطع النيران بين النظام والمسلحين، وهو يصرخ بهم "توقفوا.. توقفوا.. الموت الذي تصنعونه لا يمكن أن يصير حياة"، لكأنه بصراخه يطلق رسالة سردية رائد وحش ضد العماء العميم.

وهذه هي القديسة حياة التي تتربع في (المضافة الديمقراطية) وتفتح ملفاتها السرية، وهي الأقرب إلى الزندقة، لكن الناس سموها القديسة. وكما تقدم (السردية) قصة حياة مسّوس، تقدم قصة حياة القديسة، وكذلك (الميجر) الذي يعلم الناس من دروس الحرب الإضاءة بالمازوت، بخلطه بالملح والحمض. أما دلال التي تركت عشاقها يكبرون في هواها المستحيل – ومنهم الراوي – فهي تسرق انتباه الجميع، بينما تسوّرها الدبابات وناقلات الجنود. وليس العسكري جمعة ولا الحمصي ولا اللاجئة العراقية بشخصيات تُنسى. لكن

الامتياز الأكبر يبقى لشخصية الراوي/ الكاتب، من خوفه من السَّوْق إلى الجيش، ونجاته بفضل الفساد، إلى وعيه لجبنه كنتاج لكل مدخلات الخوف ومخرجاتها خلال سنواته الاثنتين والثلاثين التي عاشها محكومًا بالإرهاب الأمني والمجتمعي..

تلك هي بسطة (عربة) رائد وحش التي تذكّر بالبسطات الأمنية، وببسطة الحشاش الذي يتقنّع ببيع الخضار، وبالحكمة الكبرى: الحياة بسطة، أي عربة مثل عربة التونسي بو عزيزي. أما رائد وحش فقد عيّن سرديته بـ (بسطة كتابة) مناديًا: من يشتري هذا الألم؟.

الفصل الخامس

الأنوثة وشمًا روائيًا

1- آمال بشيري: فتنة الماء[1]

تجدد رواية (فتنة الماء) لآمال بشيري السؤال عن حدود القصة الطويلة والرواية القصيرة، وإن تكن قد أعلنت جنسها على الغلاف: رواية. وفيما تصدرت به يتجدد السؤال عن المرأة وعن الخلق. فالتصدير يبدأ بمريم عبيد "التي نسجت الأسطورة بأصابع الغياب" وينتهي بخبر من غرقت قلوبهم في فتنة الماء، فجفت الأرض وتحولوا إلى غيم. وما إن تبدأ الرواية حتى تجدد سؤال قابيل وهابيل بعودة (الصلف) من المنفى وقتله لشقيقه شاهين ليستولي على بيته وبعض حبات من الرطب.

غير أن كل ما يتعلق بالفانتازيا والعجائبية والغرائبية والخوارق، سرعان ما يطوي تلك الأسئلة طيّ الحكايات ـ القصص التي تتناسل في فضاء ما ـ قرية ما ـ ربما كان الجزائر أو أية بقعة بالغة التعيين بقدر ما هي من بنات خيال محموم. وتبدو الرواية حكاية بعد قصة بعد أسطورة نسيجًا شفويًا وشعبيًا متداولًا وطازجًا في آن. وأول ذلك ـ بعد قتل الأخ لأخيه ـ هو وصول الحملة الاستكشافية التي قطع قائدها ألسنة رجال القريةَ وذوّب خلايا النحل وصبّ ذوبها في آذانهم، فأفقدهم النطق والسمع، وأهدى جنوده ذوي اللحى الشقراء والعيون الزرق فتيات القرية، ونصّب على القرية مجنون المعجزات (الصلف) الذي انشغل بتعبيد طريقه نحو السماء: هل هي إذن قصة الاستعمار الغربي ومن نصّب من الطغاة؟

في هذه القرية التي يقضي رجالها نصف أعمارهم في البحر، والتي يجمع العريش نساءها حيث تتوه عقارب أدق بوصلة وهنّ ينسجن قصصًا من الخيال؛ في هذا الفضاء تثير (شعلو) زوبعة حيث تحل، بعدما رفض أبوها تزويجها من حبيبها سهيل. وليبرر الأب فعلته ادعى أن أم سهيل الفقير حملت به من شياطين البحر. ولأن "الحب في تلك القرية إما حكمة وإما جنون، وما بينهما رياء" فقد جنت شعلو، وأخذتها البئر إليها بعدما قضى حبيبها، فأنبتت البئر شجرة ثمارها حمر ولزجة على شكل دموع، تمنح الذرية لمن يأكل منها، ما جعل

الصلف يضم البئر إلى أملاكه. وفي هذا الفضاء أيضًا تقوم (حصاة المن) في عرض البحر حامية المظلومين وهي تنوح. وقد صارت الحصاة ـ بعد قضاء شعلو. مبقعة بالبياض ولامعة في الظلام، ومبشرة ببركة شجرة شعلو، فهلل الناس للبشرى بتحول هذه المجنونة إلى قديسة.

لكن للقرية أيضًا مجنونتها مريم التي ترحل مع عاشقها (المنحاز)، والتي ستقول لقاضية الهوى "منحته جنوني فوعدني بالحكمة". لكن (المنحاز) سيجبن عن عشقه، فتعود مريم إلى عقاب أبيها الذي يدفعها إلى قتل نفسها، فتزرع قاضية الهوى قصتها على الشاطئ، وقصص القرية تتوالى من شخصية إلى شخصية من شخصيات الرواية المسكونة بالقتل والخرافة والطمع والشهوة والحب والتحدي والحلم والجنون والعقل. فقاضية الهوى التي ولدت من وشاية الشيطان لجسد أمها، تخدم بالوراثة عند سيدها (الجافي بأمر الله) ومنه تلد ابنها شمس الذي يصنع سلمًا عملاقًا ليبلغ به السماء، ويحلم بامتلاك الكون أو أن يتحول هو إلى كون ماهر. وقد أعتق الجافي قاضية الهوى فعزمت على منح موهبتها في الحب إلى العشاق، بينما راح شمس يحفر الجبل حتى يقبض على المعجزة فينادي أمه: "إذا كان معدنك من الحب فمعدني من ذهب".

لقد اكتشف (مجنون الله) إذن كنز الجبل وقال: "للجبل نفس قلبي فهو من ذهب"، فسلب (الصلف) الكنز، وأتى بالخبير الانجليزي ليتولى ورجاله المنجم. ولأن الانجليزي يريد لرجاله أسماء جديدة، أعاد قاضي القضاة (النرد) رسم شجرة الأنساب، فحصل الانجليز على خريطة لوطن جديد، وصاروا الجيش الفتّاك لـ (الصلف) الذي أخذ يتاجر بثمار شجرة شعلو ويبني السجون ويسنّ قوانين الصمت، متنعمًا بما يترك له الانجليزي من كنز الجبل وبما تعود عليه ثمار شجرة شعلو بعدما يحولها الانجليز إلى كبسولات طبية.

إزاء طغيان الطاغية يدعو شمس أهل القرية إلى الموت الجماعي، فيوافقه عقلاؤهم. وبحركة سحرية يطيرون فتتهاوى أجسادهم في البحر، وتزغرد (حصاة المن) وتتنفس السمك خارج الماء، ويتحول الرجال إلى غيم، كما جاء منذ البداية في تصدير الرواية، لعل هذا التحول "يحدث الطوفان ليغرق القرية ويقضي على الرجل الذي بقر بطن أخيه ليستولي على بيته وبعض حبات من الرطب".

في السبيل إلى هذه النهاية كانت قصة اللص الذي تحوّل إلى قاضي القضاة، و(الحبري) الذي قتل صديقه ـ كأنه يكرر قتل الصلف لأخيه ـ وأخذ ينظم السباقات

الأسبوعية للحمير البيضاء، وكذلك هي حكايات عرافة القرية وابنها وسواهما مما تفور به رواية (فتنة الماء) على صغر حجمها، بمخيلّة مشبوبة ولغة مقتصدة. ومن المؤسف أن هذه اللغة تتعثر بما لا يحصى من العثرات . مرة أخرى: على صغر حجم الرواية . في الإملاء والنحو، وهو ما لا تنفع فيه تعللات الكاتبة ولا الناشر، وهو ما دأبت منذ سنوات على التحذير منه بقدر ما أراه يستفحل، وبخاصة في النصوص الجديدة، فيؤذي أيما أذى هذه النصوص، مهما كبر وعدها.

2- لطيفة الدليمي: حديقة الحياة[1]

كل شيء يسقط من الزمن: تلك هي حقيقة الوجود التي تجوهره كما تجوهر الإنسان، والسؤال يظل لائبًا: أين يسقط الزمن؟

قلب المرأة وحده يلاحق نبض الزمان الخفي: حقيقة أخرى تشكل السؤال اللائب كما تشكل حقيقة الوجود. وكل ذلك هو الأسّ الروحي الذي تقوم عليه رواية لطيفة الدليمي(حديقة الحياة).

في هذا الأسّ هي جنات وروابي معشبة، أشجار مثقلة بالثمار والزرازير المنقطة وعصافير الحب، دجلة يفيض على الأجراف وتبلغ مياهه الرائقة التي لها ألق البلور عتبات البيوت: إنها الطبيعة التي ليست إطارًا أو تزويقًا في رواية (حديقة الحياة)، بل جوهرًا للكتابة تخلخله وتنقضه كتابةُ الحرب: "هجت أسراب الحمام والعصافير والزرازير وغابت الشحارير والبلابل منذ سقط أول صاروخ على بغداد".

وفي الأسّ الروحي لرواية (حديقة الحياة) هي الموسيقى أيضًا، لا تشكل فقط واحدة من الشخصيات المحورية (ميساء)، بل تأتي كالطبيعة نسغًا لمفردات وعبارات الرواية، نسغًا للغتها ولنبضها الإنساني الحار.

الزمن، الطبيعة، الموسيقى، الحرب، الأنوثة: هو ما يقوم به عالم هذه الرواية، وكل واحد من هذه المكوّنات يفعل في الآخر فعله العميق، فإذا بالأب (غالب) يفعم عشّ الحب الذي يضمّه مع الأم (حياة) ومع البنت (ميساء) بمقطوعات الكمان لغانم حداد وبألحان التركي مراد أورهان والإيطالي باغانيني، لتسحق الموسيقى الروح وتهيّج شهوة الحياة في آن. لكن الحرب تغيّب الأب، وميساء التي ولدت عندما بدأ القصف . وهي إذن حرب الخليج

1 اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق 2003.

الأولى . سيصيبها فقد أبيها بالذهول سنتين، وستبيع الأم حتى جهاز التلفزيون لتفي بنفقات علاج البنت، وستعمل في مشغل الخياطة أم نور إضافة إلى عملها مدرسة للأدب العربي، لكن ميساء تظل ذاهلة حتى (تقرر) فجأة أن تشفى، وتواصل التدريب على الكمان، ودراسة الآثار كما تمنى أبوها، بينما كانت الأم تريدها عالمة فيزياء، لعلها تخترع شيئًا يوقف تدهور الزمن في أجساد الناس.

تطل ميساء في الرواية وقد بلغت الرابعة والعشرين، ولديها ست سيدات وفتيات تعلمهن الموسيقى، فيما تجرب تأليف قطعة موسيقية تسكن خلجاتها وعقلها منذ أعوام بعيدة. وإذا كانت قد تخرجت في قسم الآثار منذ سنتين، فهي لم تشارك في التنقيب غير مرة واحدة في (أور) حيث تقول ميساء: "وجدتني أعبث بالزمن" وحيث "أستخرج دهرًا". ومع ميساء تطل أمها في الرواية: امرأتان غريبتان على هذا العالم الذي فتكت به الحرب الأولى فالحرب الثانية فَنُذُرُ الحرب الثالثة، حتى بات رجال المدينة لا يرون الزهور ولا يتمايلون مع الريح أو على إيقاع موسيقى، ولا يستطيعون ترديد كلمة عذبة لتتوغل موسيقاها في بزاتهم الجافة. لكأن الموسيقى تأنثت كالطبيعة في حديقة الأم حياة، كما تومئ هذه السطور وهي تؤشر إلى الذكورة أيضًا: "كما ينث المطرُ الناعمُ الوجهَ شهيًا، يبعث الريّ في الجسد كله، تتعالى نغمة صادحة من كمان ميساء، فتجعل الليل الخامد بهيًا، والعالم مكانًا آمنًا يتيح للنساء أن يحلمن بحياة حقيقية، يعثرن فيها على حب حقيقي منزه عن الأغراض، ويلتقين برجال حقيقيين لم يعبروا طوق النار الذي ترك سحجات حريق على أرواحهم وثقوبًا سوداء في أفئدتهم".

بين مفصل وآخر من الحاضر الروائي، يستعاد الماضي. وإذا كان فقد الأب هو العلامة الفارقة في ذلك الزمن، فلعل ما يرسم جوهره كما يرسم واحدة من الدلالات الكبرى للرواية، ذلك الرسم السومري المقدس الذي أهداه غالب لحياة (الأب للأم): رجل وامرأة وبينهما النخلة / شجرة معرفة الخير والشر، ووراءهما الأفعى، وهما يمدان أيديهما إلى عذوق النخلة. أما الدلالة فتعلنها الرواية، تعلنها الأم حياة وتعلنها ميساء: الرجل والمرأة شريكان في المعرفة، وليس في الخطيئة. على أن ميساء تحيا أزمتها مع من عشقت وعشقها: الشاب زياد الذي قضت الحرب على أسرته، فتعهدت حياة تربيته في منزلها إلى أن أنجز دراسته الجامعية في المسرح، وصار وميساء خطيبين. لكن زياد فتى من نار وصمت ورمل ودخان، ومساماته تفوح منها رائحة الحرب، ويلهبه ما كانت أمه تنفخ فيه: الرحيل، لذلك يرحل إلى أوروبا حيث

يطّرد نجاحه، وتتواصل رسائله إلى ميساء، تدعوها إلى الخروج من العراق، وهي تكتب له منادية بعودته إلى العراق.

تتوسّل الرواية لسرد علاقة ميساء وزياد المذكرات تحت عنوان (من أوراق ميساء) والرسائل التي ترد في تلك الأوراق. وبالطبع ينضاف إلى ذلك ما تتعهد به الساردة. وحين يتعلق السرد بخاصة بعلاقة شخصيتين أخريين (سوزان وغسان) فالوسيلة الفضلى تغدو الحوار ذا الطابع المسرحي. وليس يخفى هنا إفادة لطيفة الدليمي من خبرتها في الكتابة الدرامية، كما لا يخفى فيما يتعلق بالموسيقى والآثار من خبرتها التي يدلّل عليها ثبت أعمالها. فالموسيقى عنونت واحدة من مجموعاتها القصصية (موسيقى صوفية)، كما كتبت سيناريو وثائقيًا عن الموسيقى في الحضارة العراقية بعنوان (صدى حضارة). ولعل ما يؤكد كل ذلك هو النصّ الذي كتبته ميساء (الآثارية العاطلة عن العمل) بعنوان (ككامش وشجرة الصفصاف). وعلى الرغم من كل ما تقدمَ في بهاء رواية (حديقة الحياة) يبدو لي أن شخصية سوزان لم تكن مقنعة، عندما عبرت هذه المدرّسة للإنكليزية، الثرية، عن رغبتها في أن تتحول إلى رجل. فلا مقدمات الرغبة (أزمتها مع خطيبها عبد المقصود ومع عاشقها ومعشوقها الفنان غسان) جاءت كافية، ولا انتهاء هذه الرغبة جاء مسوّغًا، ومثله رغبتها في الزواج من طبيبها قبل أن تعود إلى غسان الذي يرفض الرحيل ـ مثل ميساء ـ بينما تلحّ هي على الرحيل، مثل زياد. ولعل هذا الخلل هو ما دفع بالحل القدري المباغت: موت عبد المقصود. ومن أسف أن هذا الحل القدري يتكرر في تتويج الرواية لدلالاتها، في نهايتها، حين يصور غسان مشرَّدًا، وترى حياة الصورة في المعرض الذي أقامه غسان في حديقتها، وعزفت له ميساء، فإذا بحياة تعلن أن هذا المشرَّد هو الأب المفقود، فيجري الجميع إلى البحث عنه في مجاهل بغداد، ومهما يكن من خطأ أو صواب ما أقدّره هنا أو هناك من خلل، فقد كانت (حديقة الحياة) بحق تلك الإضافة الروائية المتميزة للطيفة الدليمي.

3- زهور كرام: قلادةُ قرنفل [1]

"أهديك أجمل ما تصنعه نساء كردستان".

بهذه العبارة يقدم شاعر منسي قلادة قرنفل للشابة الصحفية التي تروي رواية عَنْوَنَتْها الهدية، وكتبتها الكاتبة المغربية زهور كرام. وإذا كان الشاعر قد "اعتكف على الشعر

[1] دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء 2004.

بعد أن فارقته الحياة في الوطن، وغاب في شوراع لندن "فالقلادة ستغدو تميمة الشابة وهي تكابد العيش في زمن الماكدونالد مثلما يكابده الشاعر في المنفى، والعشق يتضوّع كالقرنفل، والرواية لا تفتأ تضارع الشعر، فنقرأ:

ليلنا مضاء بالنجوم

أنا والقلادة

خطونا مفعم بالقرنفل

أنا والقلادة

غير أن الرواية ستتأذى بهذه المضارعة، شأن أية سردية تبالغ في لغتها باقتفاء لغة الشعر، متوهمة الشعرية، وهو ما تعززَ بفيض الإيقاعات التي لم تفلح في أن توقّع للرواية بقدر ما بدت استطالة وإثقالاً . "ولقد اختفينا معًا" "ولقد انطلقنا معًا..." . ومثل ذلك جاء فيض تأملات الراوية وفيض نجواها للحبيب وللأب وللوطن، وبخاصة لنفسها حيث فاضت النرجسية بمثل هذه العبارة: أعانقني.

ربما كان ذلك ما جعل الرواية تبدو حلبة لصراع الشعرية والسردية. وقد بدا انتصار الأخيرة حاسمًا في بناء الشخصيات الأخرى، سوى الراوية والحبيب. فشخصية للاّ فضيلة / الحاجة فضيلة / العمة قدّتها الرواية من جلمود، وعرّت جذرها في القرية /القبيلة كما عرّت أظفارها التي تنشبها في القرية / القبيلة من مقامها في المدينة إذْ تُغرق بالدين فلاحًا بعد فلاح، تقضم الأرض قطعة قطعة . بالأحرى، وكما في الرواية: "تنتشر أرضًا" . ومقدم القرية يتبعها ظلًا ظليلًا وخادمًا أمينًا، فإذا بواحدٍ تهرب ابنته إلى إيطاليا مع أجنبي، "فيطأطئ متجللًا بالعار، وإذا بفتاة ينكشف شعرها فَتُساق إلى عرين الحاجة زوجة لأصغر أولادها، وأرض والد تلك الفتاة أو هذه تُساق إلى أملاك للاّ فضلية التي ستعود من إحدى غيباتها مدرّعة بجهاز الكومبيوتر، كي تلقمه وثائقها.

لكنّ الجلمودية ليست غير واحدة من شخصيات الرواية . نسائها اللواتي تقدمهّن راوية الرواية بضمير المتكلم، كما تقدم نفسها: الصحافية التي مازالت تعتقد أن أول مقالة كتبتها هي "التي استطاعت أن تكتب جرأتي.. وعريي.. بعدها خدشوا عريي.. فعدت أدراجًا أخبئني بألوان من الثياب.. وقالوا: هكذا نريدك".

ليست عمّة الراوية وحدها من تريدها كذلك، بل ابنها الأصغر صالح أيضًا، ابن العمة التي زوّجته أمه أول مرة من زهرة بنت الشرفي الذي اتهمت الحاجّة أرضه، ثم زوّجت الولد المطيع من فاطمة لأن الأولى عاقر. وتحت ظل العمة يعيش مع أولاء جميعًا زوجها نسيًا منسيًا، ويعيش ابنها الأكبر وزوجته عائشة التي تصبّ عنفها على أولادها، فتصرخ بها الراوية: "ما هذا الذي تفعلينه بأولادك؟" فتصرخ عائشة: "ما هذا الذي تفعلونه بي؟" ثم تصرخ: كلكم مجرمون. ووحدها عائشة مع زوجها سيعترضان أخيرًا سبيل الحاجّة ويغادران عرينها، بينما يمتّص العقم أنوثة زهرة حتى الموت، وتترجّح فاطمة بين الإنجاب والصمت والانفجار، ويشّل الخوف صالح كما يشلّ الراوية حتى تقترب الرواية من نهايتها، وهي التي ابتدأت بالخوف، ولكن ليس من العمة وحدها.

ففي البداية تلتقي الراوية برئيس تحرير جريدة محسوبة على المعارضة عائدًا من إجازته الصيفية. وفي حوارهما كما في نجوى الراوية نفسها في خلواتها، ينهض الخوف العميم. فالصحافي اكتشف البلد خلال إجازته، وهو الذي كان يكتب عن البلد من مكتبه فإذا: "وضعنا مهزلة" و"نحن ضعنا" و"على الأقل قبل الآن كنا نحلم" و"البلد في خطر" و"لا مؤسسات.. لا أشخاص".. أما الراوية فتعيّن الزمن: "إنه زمن ماكدونالد" حيث لا أحد يناقش ولا يقارن، وتصدع بالسؤال: "هل يكفي أن تكون خارج جغرافية الوطن لتدرج ضمن لائحة المغتربين؟ ما معنى أن تبقى داخل جغرافية الوطن وذاتك بعيدة عنك؟". وتتتوج هذه الصورة القاتمة بما تقوله صديقة للراوية: "نحن نحتاج إلى أن ندخل آلة ليعاد إنتاجنا من جديد.. تزيل الآله كل الأوساخ، وتحتفظ بالنقاء".

تبدو الراوية منذ البداية مسكونة بأبيها أغنية للوطن، ومسكونة بالحبيب. وبما يسكن الراوية التي فقدت أباها وأمها، ترفض الزواج من صالح كما أرادت العمة، وتنازع العمة في صمت سيليه الجهر في حصتها من ملكية البيت. وعبر ذلك مما سيمتد طوال الرواية، تتخفف الراوية من تاريخ خوفها، بينما تتعزز إشارات القرنفل إلى تلك الخفة ـ التحرر. وإذا كانت أولى تلك الإشارات إلى كردستان ستظل مبهمة، فما سيلي، سوف يغدو علامة على التحدي في صراع الراوية مع العمة، كما سيغدو علامة على ما ستبدل الراوية من شخصية صالح ليخرج من جبة الخوف ويغادر زمن الطفولة، حيث حبسته أمه، فلم تزوجه بمشيئتها فقط، بل صنعت له مؤسسة ثقافية أيضًا.

لقد حُسِمَ الصراع أخيرًا، وانتصرت الراوية على العمة إذ فضحت أسرارها في الكومبيوتر. وبينما عاد لصالح تردده، أنجزت الراوية النصر وأصيبت العمة بالشلل. وبمثل ذلك انتهى الصراع بين السردية والشعرية. فحيث طغت الأخيرة شُلّت الرواية، لكن عافيتها اتقدت حيث بنت السردية الشخصيات النسائية بخاصة، وحيث قدمت الأحداث والحكايات الصغرى والكبرى، لتصّح أخيرًا الجلجلة من (زمن السّيبا) ومقاومة النفس الأمّارة بالهدنة إلى زمن الماكدونالد: "إن دخلت نفسك كان موتك".

4- هيفاء بيطار: امرأة من هذا العصر [1]

تعزز هيفاء بيطار، رواية بعد رواية، رهانها على الشخصية الروائية، جسدًا وروحًا، في تأنيث الرواية. وهو الرهان الذي لا يوفّر المؤسسة الدينية، أو الزوجية أو الثقافية أو أية مأْسسةٍ تعوّق حرية الإنسان، وبخاصة: الأنثى. فمن (أبواب مواربة) إلى (أفراح صغيرة.. أفراح أخيرة) ومن (نسر بجناح واحد) إلى (يوميات مطلقة) إلى (امرأة من طابقين)... تواصل هيفاء بيطار السبيل الذي اختارت منذ البداية ـ وفي القصة غالبًا كما في الرواية ـ دون أن تعشى بالبريق الحداثي ولا بالاستفزاز أو الاحتفاء النقدي الذكوري، ومحاذرةً الرائج: الثأرية النسوية من الذكورة. ولعل كل ذلك يبلغ ذروة جديدة في روايتها (امرأة من هذا العصر) التي ترمينا منذ سطورها الأولى في مواجهة بطلتها المهندسة مريم لعلتها: سرطان في الثدي.

في هذه البداية تسوق مريم ـ وهي راوية الرواية بضمير المتكلم ـ وقع النبأ العظيم عليها، إذ يتداعى كيانها فجأة، ويتجمع فجأة فرح العالم في قلبها فتهتف: "العالم فردوس، العالم فردوس"، وإذ يعاتبها ثديها: "كيف يطاوعك قلبك على أن تقطعيني وترميني خارجك!!" ويعطيها حكمته: "ذاكرة المرأة نهدها". وفي الليلة الأولى للنبأ العظيم ترى مريم نفسها على حافة جرف مسكون بالأشباح التي تتكشف عن الرجال الذين عبروا حياتها "كبرق، كحُرق، كنسمة ربيعية" فتستنجد بابنها الشاب لؤي الذي ظل مستغرقًا في شاشة الكومبيوتر. وسرعان ما سيبدو أن هذا الهجس إرهاص بالفكرة التي تومض لمريم بعد استئصال الثدي: "استحضار حياتي أثناء جلسات العلاج الكيميائي، ربما لألهي نفسي عن التفكير في تلك السموم التي أحسّها تسري في دمي، أو لرغبتي في تقويم ما عشته".

---

[1] دار الساقي، ط1، بيروت 2004.

قبل العملية التي رافقها فيها طليقها ووالد ابنها، فكرت مريم في أن نهاية ثديها ستكون نهاية الرجل في حياتها. وسوف يكون علينا أن ننتظر إلى نهاية الرواية لنرى كيف يتحقق ذلك في علاقتها مع الدكتور مسعود الذي قام بالعملية. أما فكرة استحضار الرجال فستنتظم بناء الرواية منذ الجلسة الأولى حتى الجلسة التاسعة، وحيث سيكون أيضًا للمجتمع الجديد الذي انتمت مريم إليه (مجتمع المتسرطنين) حضوره.

تحمل الجلسة الأولى عنوان (البخيل) حيث عيّنتْ مريم الرجلَ بصفته، وهي الأنثى العصرية: "ابنة زماني زمن الثورة الجنسية" التي كانت تخطو نحو الأربعين، فقررت أن يكون لها عشيق، مؤمنة بحقوق النفس والجسد و:"أرفض أمراض الكبت تحت ستار الأخلاق".

لقد كان ذلك العشيق هو البخيل الذي يؤجج نجاحُ مريم المهني شهوته، بينما يزداد نفوره منها كلما انتهت حفلة الجسدين. وفي هذه الجلسة تقص مريم أيضًا قصتها مع رجل آخر صادفته على الباخرة في رحلتها إلى اليونان. فهذه التي أرادت من الرحلة تنقية روحها من البخيل، علقت (وجيه) وعلقها، لكنه يبتر العلاقة لأنه لا يستطيع أن يتحمل تجاربها مع الرجال قبله. وهنا تسوق مريم حكمتها في الحب: "لا يشفي حبًا قديمًا إلا حب جديد". ولسوف تصوغ تجربتها مع السرطان الحكمة في صياغة أخرى تخاطب بها ابنها: "الحب هو الذي يجعل السرطان يموت"، بينما يقدم رجل الجلسة الثانية مفهومًا آخر للحب: "الحب يعني الاستحواذ. أن تكوني لي وحدي". ولسوف تكرِّس مريم بعد الشفاء، وإزاء عشق الدكتور مسعود لها، الحكمة التي خاطبت بها ابنها، كعنوان لحياتها الجديدة، فتسعى إلى كل اللواتي مرضن مرضها، لتقدم علاجها الجديد: "لنقلْ إنه العلاج بالحب".

قبل قصة وجيه تقول مريم "سأترك الفيلم الثاني إلى الجلسة الثانية للعلاج" في إشارة جديدة إلى ما للجلسات في بناء الرواية. وستعزز مريم ذلك في الجلسة الخامسة إذ تقول: "لا أظن أن الذاكرة أمينة، بل كثيرًا ما تحوّر الأحداث وتركبها بطريقة مغايرة لما حصلت عليه في الواقع". فما قبل الجلسات وما بعدها ليسا إلا تمهيدًا قصيرًا ومتابعة قصيرة، وبالتالي فالذاكرة هي عتلة الرواية، كما بدا مع البخيل ومع وجيه، وكما سيبدو في الجلسة الثانية مع أحمد الذي تزوجها وأنجبت منه ابنها. لكن خضوع الزوج لأمه المعارضة للزواج، أخذ ينخر في الحب، رغم أنه لم ينخر في علاقة الجسدين. وبعدما فرض أحمد الحجاب على مريم، تكاثرت شكوكه، فانتهيا إلى الطلاق، ومضت مريم إلى دبي هربًا من التجربة المريرة. وهنا تأتي الجلسة

الثالثة التي أسلمت مريم فيها جسدها لعابرين، كما أسلمته في الجلسة الرابعة إلى رئيس جمعية (مناضلات) التي تدافع عن المرأة. غير أن هذا الرجل المأخوذ بآخر الصرعات الفكرية، سيعلِّم مريم كيف تغذي الذكورة السلطة (المنصب الرفيع)، وسيتكشف عن مستبد ينفي أفكار الآخرين. وعلى النقيض منه يأتي سامح في الجلسة الخامسة حاملًا الصفة النادرة في الرجال (الوداعة) كما ترى مريم. فهذا المهندس العالمي الأرمل الذي أحبته، ظل علامة الاستفهام الوحيدة في حياتها، لأن جسدها ظل يرفضه، وهي التي ترى أن "ليس مثل الجنس بقادر على تعرية حقيقة الإنسان". وعلى النقيض من سامح، يتكرر نموذج رئيس جمعية (مناضلات) في رجل الجلسة السادسة الذي عاش في ألمانيا منذ يفاعته، وكانت له زوجة ألمانية دفعها بساديته إلى الجنون. غير أن مريم نجت منه بجلدها بعد إخفاق زواجهما. ولن يكون بأفضل رجل الجلسة السابعة، ولا آخر السلسلة: ذلك الرجل الذي يعيش حياة زوجية معطوبة، لكن جبنه يدفعه عن حب مريم.

في هذه السلسلة ثمة إذن الزواج والحب والجنس. ولئن بدا الأخير هاجسًا مركزيًا، فإن مريم تتساءل: "ألست ضحية التركيز الإعلامي على الجنس؟". وإذا كان العطب الجسدي أو الروحي يعنون تجارب مريم، فهو أيضًا ما يعنون من عرفت من المريضات المسنات وربات البيوت من جلسة إلى جلسة، عبر قصص خيانات أزواجهن، مما جعل مريم تفهم "أنهن يحتجن تحديدًا إلى خيانات أزواجهن كي يشعرن بوفائهن البطولي". وسيبلغ ذلك ذروته بعد الشفاء، وفي قصة المريضة (آمال) التي بُترت ثدياها وتخلى عنها زوجها، فحاولت الانتحار، ومضت إليها مريم في تشكلها الجديد، تهوّن عليها استشراء المرض ومواجهة الموت وصدمة الزوج.

لقد انتهى المطاف بمريم إلى أن باتت تحسب نفسها كيانًا غير مادي، والرجل لم يعد يحتل صميم حياتها. وذلك الهوى الغامض الكوني الذي بات يملؤها أكبر من هوى الرجل. وبفعل تجربة الجسد مع السرطان في ذروة تجاربه مع الحياة، تبدلت مريم أيما تبديل، فالرجل الوحيد في حياتها بات ابنها، وهمها بات فقط أن تعيش مع ذاتها بسلام، وأن تحاول علاج مثيلاتها بالحب.

إنها امرأة أخرى ـ تحدٍ آخر من نساء ـ تحديات روايات هيفاء بيطار، تصدع الأنوثة والذكورة بأسئلة الجسد والجنس والحب والأمومة والمأْسسة. وعلى الرغم من الخيار الأخير الملتبس بالنكوص أو التصوف، فإشارة الرواية تظل أقوى إلى أفق إنساني أرحب وأزهى.

5- عفاف البطاينة: خارج الجسد[1]

في الدفقة الروائية للأصوات النسائية العربية الجديدة منذ أكثر من عقد، وفي كثير من النقد المتعلق بتلك الدفقة، تعالى الهجس بالخصوصية في اللغة والجنوسة ومقارعة الذكر والولادة والرضاعة والأمومة وعلاقة المرأة بالمرأة... وسوى ذلك مما تعنونه البطركية منذ أخذت تفشو في الدراسات النسوية. ولم يفت تلك الدفقة الروائية ونقدها ما عرفت البطركية خلال العقود الثلاثة المنصرمة من تطور، كتأثرها بالانتماء القومي بحسب دراسات ما بعد الكولونيالية، أو النظر إليها في النسيج الاجتماعي، أو في نسيج النصوص والاستراتيجيات التي تنتج الهويات والذوات النسائية...

وها هي الدفقة الروائية العتيدة تتعزز برواية عفاف البطاينة (خارج الجسد) التي قدمت ثلاث نساء أو ثلاث حيوات في شخصيتها المحورية منى، لا تكاد واحدة تتلاشى حتى تنبعث الأخرى من رمادها. وإذا كانت هذه الرواية تنهض بفعل التذكّر، والسيرية تلوّح لها، فقد مضت باللعب إلى أفق أرحب وأعقد، اعتمادًا على تناوب السرد بضميري المتكلم والغائب بين الشخصيات دون أي مائز، ودون الوقوع في التعمية أو الارتباك، وبالسلاسة التي تسم وصف المكان والجسد والحالة كما تسم الحوار، وبخاصة كلما جاء بالعامية الأردنية.

على أن الرواية ابتدأت بوجيز يحاول إيجازها، وربما كان الأَوْلى أن تُترك للقراءة مباشرة من دونه. فالرواية تبدأ عقب الوجيز بعودة منى من بريطانيا إلى قريتها لتشهد احتضار أبيها، وحيث تشرع الذاكرة بالانثيال الغفل نادرًا، والمنظم غالبًا. وستظل تفعل ذلك حتى تستوفي ما انقضى من حياة منى، لتوالي ما تلا موت الأب وصيرورة منى إلى مسز مكفيرسون ثم إلى سارا ألكزاندر، وعلى نحو يجعل الرواية جزءين يمكن لكل منهما أن يكون رواية: واحدة في الفضاء الأردني والأخرى في الفضاء البريطاني.

لقد كانت منى كما تروي حرةً في طفولتها التي محت الذاكرة أغلبها، حين كان الأب يعمل في الخليج. ولما تفتحت مراهقتها خسرت جسدها وإرادتها، فالأب العائد مدججًا بالمال

[1] دار الساقي، ط1، بيروت 2004.

خسر ماله وثنّى زوجته وتكاثر أبناؤه وبناته في القرية القبلية الأبوية. ومنى التي ضُبطت مع زميلها صادق، سينزل بها عقاب الأب بلا نهاية ولا رحمة، حتى تقايض السماح لها بالدراسة الجامعية بزواجها من محروس، وتشرع مقاومتها بالسفور: "تعاهدت مع نفسي ألاّ أنفذ أمرًا إن لم يخدمها". وقد قدمت الرواية إزاء وحشية الأب وبذاءته، شخصية شقيقه سالم السجين السياسي السابق الذي يلجئ منى حينًا، وتغذيها مكتبته، وكذلك شخصية الطبيب الذي يحكم بعذرية منى، بينما تكمل الجدة صورة الأب، وفي الجامعة يكملها الأستاذ حسين الذي يقايض منى على النجاح بجسدها، وصنوه الأستاذ الذي يحاول الاعتداء على زميلتها إخلاص، وباقي ذكور العائلة والقرية. بل يبلغ الأمر أن تغدو الأم شبيهة بالأب. وعبر سرد هذه الذكريات تتوالى تحولات منى. فحين حكم الأب عليها بالعزل إثر (فضيحة) صادق، لجأت إلى الصلاة. وحين حُكِم عليها بالزواج من محروس، جعلته يقضي سنة في تبذير الذكورة والأنوثة حتى رضي الطلاق وخرج نصف فاقد لرجولته وكارهًا للزواج وللناس. لكن محروس سيصير صديقًا، بينما تتحدى منى ضرب أبيها، ويجعلها التحدي واللجوء ثانية إلى بيت العم سالم تكتشف أباها ـ كما يكتشفها ـ من جديد، وقد باتت تدرك أنها لا تريد أن تكون امرأة مثل الجدة أو الأم أو أي من حريم القرية، ولا ذكرًا مثل أبيها أو محروس أو عامر أو أي من ذكور القرية. فما تريد منى هو أن تكون مختلفة، وأن تتعلم كيف تحول الأحلام إلى تفاصيل حياة يومية، فيما البطركية تتعقبها. فالأب يمنع شقيقتها منال من الزواج ست سنوات، كيلا يذهب راتبها إلى رجل آخر. والجميع يرون أولاد العائلة غزلانًا، بينما يرون (زقوم) بنات العائلة كزقوم البومة. وفي الجامعة تواجه منى معادلة المطلقة أمام الأستاذ المحترم حسين، وأمام العميد ورئيسي القسم اللذين ينصحان بلفلفة شكواها على الأستاذ. والخلاصة: "أنوثة يعيبها حتى صوتها مقابل ذكورة لا يعيبها الإشهار بشهواتها" أي: "صوت مهمش مقابل صوت السلطة".

بعد عشر سنوات من الغياب تعود منى وقد بلغت الثلاثين ليملأها الخوف والكره نحو أسرتها. لكنها ترى أباها في مرضه وهي تتساءل: "أي رباط كان بيننا وأنا التي اشتهيت وأد لفظ الأبوة والذكورة؟". وقد رسمت الرواية برهافة تناقضات وتحولات مشاعر منى، وبخاصة نحو الأب الذي تمنت خنقه في مراهقتها، وتجذّذ الآن عيونُ الجميع جسده. وبمثل هذه الرهافة رسمت الرواية علاقة منى بالتاجر الثري سليمان الذي ترضى به زوجًا لأنه

سيمضي بها إلى لندن، وهو الذي يبلغ عمره ضعف عمرها، لكأنه أب ثانٍ كما هو الزوج الثاني الذي رفضه الأب الأول. وبالوصول إلى هذه المحطة من ذكريات منى ينتهي ما يشبه جزءًا من الرواية، ويبدأ ما يشبه رواية جديدة.

في لندن التي ترفض أن تكشف أقنعتها كي تبصرها منى، تصير هذه التي أحست أنها لا شيء وهي تخرج من بلدها كالغريبة، تصير زوجة شرقية بامتياز. لكن الوقت الذي يقضيه سليمان المتزوج من أخرى، يتقلص، والروتينية تعطب الجنس، فتلجأ منى إلى (دار الأرقم) لتتحدث مع النساء، وتتعلم قيادة السيارة، وتنفتح لها الدور العربية التي حملت معها كل شيء على اسكتلندة. وكل ذلك ينغّص على الزوج فيهجرها، ويجن جنونه حين تعمل في مدرسة عربية، وحين تحمل وتمتنع عن الإجهاض، فيضربها، وتشكوه للشرطة، ويصير يخدم نفسه في البيت، ويتدخل لدى المدرسة حتى تسرَّح من عملها.

بعد الولادة عادت منى زوجة شرقية، بينما صار سليمان واحدًا من أسرتها البعيدة، والمدينة صارت امتدادًا لقريتها. وعبر ذلك تألقت الخصوصية الأنثوية للرواية في تصوير تجربة الحمل والأمومة، بينما يلوب السؤال: "لماذا يكون يوم ميلاد طفلي يوم عذابي؟" وهو السؤال الذي يلوب في رواية ليلى الجهني (الفردوس اليباب) حين تخاطب صبا جنينها: "قل لي كيف تكون مصدر عذابي وأنت ثمرة لذتي المجنونة؟". وقد أعانت الأخصائية النفسية منى على التجربة، حين بلورت لها مشكلتها في ذاتها، لا في سليمان ولا في الطفل آدم. وهكذا تبلور لمنى الهدف: أن تكون حرة، وصاغت برنامجها: معرفة / تنفيذ / نجاح / استقلال / حياة. ومن أجل ذلك تدربت في مركز التجارة المحلي في دورة لمن يفكر في مشروع خاص، وقدحت شرارة العلاقة مع المشرف الشاب الاسكتلندي ستيورت مكفيرسون الذي تابع بعد الدورة التدريبية خطوة منى الأولى: إنتاج الأطعمة الشرق أوسطية للمطاعم. ومقابل غيرة سليمان وتعويقه، دفع حب منى للمرأة التي صارتها، ورعاية مكفيرسون، إلى خطوة أكبر من النجاح، حتى استقلت بالسكنى بعد أربع سنوات، بينما صديقتها أم منار الفلسطينية تحضّها كصديقتها الإنكليزية إيلين على الصبر على سليمان والتمسك ببيت الزوجية. وإذا كانت غطرسة سليمان قد تفككت أمام القانون، فالنساء العربيات لا ينين يحذرن منى من عدم الاعتماد على الرجل، كما كانت أمها وشقيقها يحذران. وبالمقابل كانت جارتها كارول تحرضها على العلاقة مع ستيوارت. وقد انتهى كل ذلك إلى الطلاق وكره آدم لأبيه. وإذا كان سليمان قد

عاد ليدخل حياة ابنه بصورة طبيعية، فستيوارت سيتجنبها حينًا تحت وطأة قتل شاب باكستاني مسلم لأخته التي تزوجت من إنكليزي مسيحي. وستلي ذلك مجزرة مدرسة آدم على يد مدمن، والتي يقتل فيها ابن كارول، وبينما تدوّي أنباء الجرائم ضد الأنوثة في تركيا، فيتساءل ستيوارت عما تفعله النساء العربيات والمسلمات ضد تلك الجرائم، ويصدع منى: "أنت تشاركين بصمتك في الجريمة، بينما تحمّله هي أيضًا شطرًا من المسئولية. وهنا تنوء الرواية بما حشد الأنترنيت فيها من تاريخ الجريمة في العالم كله، كما ناءت من قبل بما حشد ستيوارت من تاريخ اسكتلندة. ويبلغ ذلك بمنى أن تجد نفسها "بين تأويلات شرقية وأخرى غربية، تأويلات دينية وأخرى عقلانية، تأويلات سماوية وأخرى إنسانية. أضيع بين التأويلات. أضيع بين حقب التاريخ، أضيع وأصبح أكثر تشتتًا وحيرة. يسكنني فراغ. إيماني الذي عصفت به زلازل الممارسات البشرية يتركني مفرغة من الأمل".

ينقطع سرد هذا الشطر من حياة منى بالالتفات إلى بداية الرواية، والعودة إلى الوطن، حيث الحرمان من حقوق الإنسان والحرية والطفولة، وحيث الجفاف مقابل الخضرة في بريطانيا. وتحاول منى التأقلم، وتصلح بيت العائلة الخرب باحثةً عن الأمل، لكنها كلما احتكت بالناس ازداد الأمل استحالة. وبمتابعة الرواية للشطر السابق من حياة منى، تصير مسز مكفيرسون، ويلحق بها العم سالم بحثًا عن عمل، ويقرعها على زواجها ونسيانها أنها عربية ومسلمة: "ماشية على حلّ شعرك" و"إنت مش حرة". وسيأتي خبر زواجها بعامر ليتعقبها وهي تلوب: "لو كنت ذكرًا لما تبعني العفن، ولما وقف بيني وبين شرفات المستقبل. حتى جنسي الذي لم أختره، أكره ما يلقيه عليّ من قيود". وهكذا تترك ابنها عند سليمان، وتبيع البيت ومشروعها التجاري، وتتخفّى هربًا من عامر والقتل. وحين تظهر تكون قد ولدت ابنتها من ستيوارت، وأنجزت تبديل اسمها وهيئتها، فصارت كما اختارت امرأة ثالثة هي سارا ألكزاندر، تتابع دراستها، وتعود إلى الوطن للمشاركة في مؤتمر حول حقوق الإنسان، وتتحدث عن الجرائم ضد الأنوثة، وتلتقي عمها سالم وشقيقتها سناء اللذين ينشطان للدفاع عن حقوق الإنسان، ولكن دون أن يعرفها أحد، فبعضهم يقول إن أصلها عربي، وبعضهم يقول إن أصلها يهودي، وهي التي لم تعد "ابنة المصادفة والقدر" بقي لها مما كانت في لبوس منى وفي لبوس مسز مكفيرسون، صوتها القديم مدافعًا عن حقها في الحياة.

بذا أنجزت رواية (خارج الجسد) حفرها في البطركية، كما كانت لها إضافتها المتميزة إلى ما أدعوه بوعي الذات والعالم في الرواية العربية. وبذا حُقَّ لعفاف البطاينة أن تباهي بما قدمت من الشخصيات الأنثوية والذكورية، فضلًا عما ذكرت من السلاسة والرهافة وملاعبة الضمائر. أما الدفقة الروائية للأصوات النسائية الجديدة، والتي تتعزز برواية (خارج الجسد) فلها كما لما يكتب الذكر من الرواية قول رورتي بصدد وحش الذكورة: "إن ذلك الوحش متمرس جدًا على التكيف، وأعتقد أنه سيبقى على وضعه في بيئة فلسفية ذات تمركز منطقي، مثلما يبقى في بيئة فلسفية تناهض التمركز المنطقي".

6- ليلى الجهني: الفردوس اليباب[1]

في الدورة الأولى (1997) لجائزة الإصدار الأول التي تنظمها الدائرة الثقافية في الشارقة، أنيط بي التحكيم في حقل الرواية، ولست أدري حتى اليوم إن كان معي شريك في التحكيم أم لا. وقد منحت رواية (الفردوس اليباب) العلامة الأولى، وكان أن فازت هذه الرواية بالجائزة الأولى.

بالإعلان عن أسماء الفائزين علمت أن صاحبة (الفردوس اليباب) هي الكاتبة السعودية ليلى الجهني. وبعد ست سنوات قرأت للناقد السوري عزت عَمر، مراجعة لرواية ليلى الجهني قال فيها إنه يعتقد أن لجنة التحكيم لم تنتبه إلى خلل فني واضح في تلك الرواية، أو أنها جاملتها لأسباب عديدة لا يهمه ذكرها، إلا أن ذلك لن يمنعه من القول: "إن غبنًا كبيرًا طال الروايتين اللتين احتلتا المركزين الثاني والثالث".

للأسف لم أعد أذكر هاتين الروايتين. ومن المعلوم أن منظمي الجائزة يحذفون أسماء كتاب وكاتبات المخطوطات المتسابقة، ويعطونها أرقامًا. وبالتالي، فلا مطرح للمجاملة لأي سبب كما ذهبت غمزة الناقد. غير أن الأهم هو ذلك الخلل الفني الواضح في الرواية، الذي حدده الناقد في أن حضور الراوية الأولى (صبا) على صعيد اللغة والتفكير قد ظل مستمرًا فيما روت الراوية الثانية خالدة من الرواية "ولم تتغير الخصائص الأسلوبية لفعل السرد، فكان ذلك مطبًا فنيًا أوقعت الكاتبة فيه نفسها".

قبل ذلك كان الناقد قد اعتبر الرواية أقرب إلى القصة القصيرة، وقال: "ولا أعتقد أن إضافة قسم ثانٍ لراوٍ جديد بهدف تطويل الحدث ومطّه كان ذا فائدة. حيث إنه انتهى مع

---

[1] دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة 1998.

انتهاء دور البطلة بخروجها عن الحياة ومجموع الترقيشات المضافة على لسان الراوية الجديدة، إنما كان غايته الرئيسة هو إيصال خبر انتحار البطلة، وكان من الممكن اجتراح وسيلة أخرى غير الراوية الجديدة".

لست أدري كيف يستقيم ذلك مع ما سبقه من امتداح الناقد لـ "قدرة الكاتبة على السيطرة على الحدث وتفعيله بما أمكنها من أساليب القص المبتكرة التي تراوحت بين السرد الشاعري المعتمد على رمزية شفافة (...) أو المنولوج الإنساني العذب المتداخل مع سائر تفاصيل الحدث، الذي بدأ صاعقًا ومثيرًا، ثم مال إلى تراجيديا قاسية". وفي موقع آخر عبّر الناقد عن اعتقاده بأن "الوعي بأهمية المكان من قبل الروائية، منح روايتها بعدًا إنسانيًا كبيرًا، وذلك من خلال إسقاط الحالة الفكرية والنفسية للبطلة على فضاء المدينة، الأمر الذي جعل مدينة جدة تنتقل من حيزها الواقعي إلى حيز دلالي يتكيف مع عالم السرد متحررًا في الوقت نفسه من النزوع الديكوري، إن صح التعبير".

ألا يكفي الرواية أن تكون قد أنجزت هذا الإنجاز، حتى لو صحّ ما ذهب إليه الناقد فيما روته الراوية الثانية خالدة؟

من الحق أن ميزة الروائية ـ وكما عبّر عزت عمر نفسه ـ كانت في إدراكها لالتباس لحظة الانتقال الدرامية ـ بين الحياة والموت ـ بحبكة فيلم هندي يستدر الشفقة والدموع، لولا أن الكاتبة فضّت الالتباس بما وفّرت من أساليب السرد المختلفة. فالحب الرومانسي والغدر والانتحار علامات شائعة في الفيلم الهندي كما في أفلام الميلودراما العربية وسواها. غير أن الفيصل هو في التجسيد الروائي لذلك، وهو الفيصل الذي تحقق في (الفردوس اليباب) على نحوٍ يؤهلها إلى الإعلان عن كاتبة متميزة وواعدة كروايتها الأولى، وهو ما أكدته ليلى الجهني من بعد.

ففي اللحظة السردية الأولى التي تولّتها صبا، تروي مغامرتها مع الشاب عامر، وصولًا إلى حملها منه وميله عنها إلى صديقتها خالدة، وهو ما شبحها بين التخلص من الجنين وبين الفضيحة التي يترصدها المجتمع الذكوري بالموت، وبين الانتحار، فاختارت الأخير. وصبا فتاة مثقفة مترفة وكاتبة، تنوء تحت وطأة المجتمع الذكوري وهي تستعيد الخطيئة الأولى في حياتها وموتها، وتلوب بالسؤال:

"خالدة: أليس عذابًا أن تكوني امرأة؟ أحيانًا يداهمني هذا الشعور عندما أحرم من أشياء تافهة فقط لأني امرأة.

– مثل ماذا؟

– مثل أن أعلق صورة لصلاح السعدني على جدار غرفتي.. حين علقت صورته أتدرين ماذا فعل أبي؟ أنزلها ومزقها أمام عينيّ، ثم خرج دون أن ينبس بكلمة..".

إزاء غدر عامر صبت صبا نقمتها على كتبها (ثقافتها) التي لوَّحت لها بالحرية، فكان ما كان: "كنت أرميها كتابًا كتابًا ورائحة الورق المحروق تملأ رئتي. والأسماء والأمكنة والسطور كلها تتلظى في الجحيم، وربما كانت تلعنني، أجل، مثلما سيلعنني الناس غدًا عندما أراهم يتهامسون..". وسوف تتألق الرواية وهي تصور مكابدة صبا للحمل والأمومة التي ستسفحها، فيلوب السؤال أيضًا مخاطبًا الجنين: " قل لي: كيف تكون مصدر عذابي وأنت ثمرة لذتي المجنونة؟ وكيف أكون سبب موتك وحبل الحياة يمتد مني إليك؟".

هنا تأتي اللحظة السردية الثانية التي تولّتها خالدة، فتضيئ لحظة صبا ولحظتها هي وقد صعقها غدر عامر بها وبصبا كما صعقها انتحار صديقتها. وعبر اللحظتين يأتي فضاء المدينة (جدة) كشخصية محورية ثالثة في الرواية، بدّل فيها انعطاف الزمن النفطي /الحداثي ما بدّل، لكنها ظلت راسخة: "في كل مرة كانت تزيح طرفًا من قميصها . البحر . ويتبدى جسدها الطري المالح المخبوء تحت البحر مثل حورية، فقط كي تبقى، يهمها جدًا أن تبقى حتى لو نبذت قميصها بعيدًا واستلقت عارية أمام بصر الكون وسمعه". وكما شكّل فصل (تفاصيل اللوعة) وفصل (سقوط الوردة) ذروتين في الرواية وهما يرسمان مكابدة صبا للحمل والأمومة المسفوحة، يشكّل تبدل جدة أيضًا ذروة ثالثة: "جدّة الآن ليست أكثر من قبر رحيب ومع ذلك يكاد ينطبق على ضلوعي. جدّة قارة ثامنة تغور في ملح الدمع قليلًا قليلًا (...) أغور معها، قارة أخرى مجهولة لم يكتشفها غير ديك نقر قلبها فتسرّب الماء، وغارت الرمال وأشجار الجوز وتكعيبات اللبلاب المخضرة أبدًا، والنوارس والكتب والأوراق والناس الذين بنوا بيوتهم على تخومها وغنوا كما يغني البحارة والصيادون على أنغام السمسمية".

7- رجاء عالم: موقد الطير(1):

هذا حصن في أعلى الجبل لم يبلغه بشر من قبل. لكن الرخمة سكنته منذ كانت المدينة، فكان جبل الرخمة: كان البيت الحجري مثل رخٍ رابضٍ على كتف الجرف، كانت المغارة التي جَسَدُها ثلجة بيضاء، كان مرور الصخر وكانت الخيمة... وكان يا ما كان.

كانت الحكاية وكانت حورية وتوأمها عائشة. كان آدم أبًا وكان سهل ابنًا وكان شراحيل الذي يقود التوأمين منذ البداية إلى موقد الطير. كانت عطرة الحبشية وابنها مسعود وكان الحاج جبريل الحبشي وكانت المربية أمي شيخة: أولاء هم بشر رواية (موقد الطير) للكاتبة السعودية رجاء عالم.

وكما كتبت الكاتبة قبل هذه الرواية وبعدها، ترمح المخيلة على هواها، فإذا بنا في (موقد الطير) مع حورية التي تُحتضر طوال الرواية، ولنا أن نصدّق أو نكذّب أنها جواد وأنها سقطت عن الجواد، وأن ذبذبات أحلامهما تتحد، وأن الموت والزمن والرائحة والحلم والخيال والعين والبومة: شخصيات روائية. وكل ذلك ينكتب بالثراء اللغوي المعهود في روايات رجاء عالم، سوى أن الهنات تتوافر هذه المرة، من تشكيل الكلمات إلى مثل هذه المفردة (سرا ← سرى) ومثل هذه الجملة (ظلت عيناها معلقتان ← معلقتين).

لكن المغامرة المشبوبة طوال الرواية تُنسي القراءة هذه الهنات، وتتطوح بها فيما يوحّد ويمايز التوأمين حورية وعائشة أو الأب والابن . آدم وسهل . أو الجسد والروح أو الفناء والخلود.. فإذا الرواية سردية صوفية بامتياز، تعزز الفعل الصوفي في الرواية العربية، مما تقوم عليه تجربة جمال الغيطاني وإدوار الخراط وسواهما، مع التوكيد على ما تتفرد به رجاء عالم من تأنيث التجربة الإبداعية، سواء في رواية (موقد الطير) أم في رواية (حبّى)، وبدرجة أدنى في سواهما.

فلندع ذلك الآن ولنمض مع معجزة البويضة / الدم الذي يجري بعفوية في حياتنا اليومية، ولا يستوقفنا إعجازها، كما نقرأ في (موقد الطير). ولنمض إلى بوابة أيوب التي تفتح في الرواية على مملكة أربعاء الرماد. الأربعاء الأخير من صفر. لنلاقي مثل أيوب سؤال حورية له: "أيمكن أن يكون خيالي نبيّ ← نبيًا؟" بينما يخاطبها الخيال: "لا تستسلمي للكلمات

---

(1) المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 2002.

فتصيغ ← فتصوغ لك ما لا يصاغ بكلام، هناك مقام للمسكوت عنه لا تدنسيه بالتجاوز بالتفاسير".

لنمض إلى زواج عائشة من آدم وإنجابها لمن تسميه (سهل) بعين لا ترى إلا الأم: هي مشكاة وهو طالع منها، هي تكشف له الظاهر وهو يكشف لها الباطن، والأمومة تشق عائشة إلى قلبين، وتفصلهما لجسدين، بينما الأب يتوق ـ لفرط عشقه عائشة وغيرته من ابنه ـ إلى أن يحشر جسده بين الوجه والوجه متسائلًا: "ما هذا الذي وُلِدَ مني لينفيني؟".

في غمرة ذلك يبدو الجسد سؤال الرواية الأكبر. فالتخصيب ـ الإنجاب مثلًا ليس فعل لذة بقدر ما هو استنساخ روح من روحك ليكون (آخر)، وبقدر ما هو استنبات لجسد من جسدك، أي بتر لجزء منك. وجسد حورية التي يداويها الحاج جبريل الحبشي ـ وهو الداء ـ يخاطبها: "أنا محاولة للتعبير أو لكشف الحجب عن اللا مرئي، تلك القوى التي لا يمكن فهمها والتي تسعى للفت انتباهكم والتواصل معكم بطريقتها الغامضة لتقول لكم مفهوم الخلود، ذلك الزمن اللا نهائي". وإذا كانت حورية بالمقابل لا تؤمن بجسدها الذي يموت، ولا تُعرَف إلا به، فجسدها نفسه يؤكد على أن تدرك أنّ مهمة الخيالات غير المرئية التي تتوالد من الجسد البشري، ليست فقط أن ترسم حاضره من ماضيه، بل أن تفتح له أزمنة جديدة لا نهائية للوجود. وحين تنجز عائشة لوحتها فتفتح بالرسم سبلًا جديدة للعشق، يتحد جسدها وجسد توأمها حورية وجسد اللوحة في إحرام المطر، فكل الأجساد تذوب في ماء واحد.

إنه الجسد الصوفي إذن، ولذلك يصير للدمية قلب، ويصير للوحة قلب وعين، ويتجسد حرف الألف في اللوحة. وبهذا الجسد تتحد الذكورة والأنوثة كما تقرأ عائشة حالة ابنها وعينه "أستطيع أن أقول إنه يرجعنا لما قبل الانشطار الأول بتمام تذكيره وتأنيثه". وبهذا الجسد تتحد عناصر الكون، فينخطف الحجر في الحجر والشجرة في الشجرة والوالد في الولد. وإزاء هذا الجسد، كما هو الأمر إزاء جسد الرواية، تتعدد القراءات والدلالات، وهو ما تراه الكاتبة نفسها في الرواية نفسها نوعًا من القرصنة، يضفي حيوية لا تُضاهى على الحبكة، حيث تبتكر فئة من القراء حبكات فوق حبكات المؤلف المطلق، فَتُضفي على المقروئين وجوهًا لا تُصدق لفرط غرائبيتها. وسيلي في الرواية أن قلةً من الرواة تعرف كل شيء عما تروي. لكن عائشة التي يصوغ الصراع على الحبكة علاقتها بتوأمها حورية، ليست من هذه القلة، بل هي ـ أم رجاء عالم؟ ـ تظل على مبعدة من الشخصيات الروائية، كي تشطح

القراءة (القرصنة) الجسورة، فتجعل الشخصيات تباغت مؤلفها، وتتأكد مصداقية حبكة (موقد الطير) في تكوير الأرض وهبوط حواء بآدم والجنة والنار والولادة والموت: "كل ذلك لا يكتسب معنى إلا بانسياقنا في لعبة التعدد". ورواية (موقد الطير) إذن لعبة، أي حكاية، أي مخيلة رامحة ومغامرة مشبوبة، فحذار من الاغترار بها ومن أشراكها.

8- أمنيات سالم: حلم كزرقة البحر(1):

"ما الذي يتبقى حين تنأى الذكريات وتصير حلمًا؟".

بالسؤال تبدأ الكاتبة الإماراتية أمنيات سالم روايتها (حلم كزرقة البحر). وسرعان ما تندفق الذكريات لتتماهى الرواية بالسيرة، والراوية تصوغ نخلة من روحها قائلة: "وكأنني ألد نفسي".

إلى الجزيرة الحمراء تفرّ الراوية من المدينة الحديثة. والجزيرة الحمراء بقعة من إمارة رأس الخيمة، حيث نشأت الراوية قبالة البحر. الذي لم يجد غير رأسها بقعة يستوطنها: "ربما لهذا السبب لا أرى بوضوح داخل رأسي غير زبد وموج عات وممرات عميقة مليئة بالمرجان ولؤلؤ منثور بلا صياد ماهر".

وهذه المسكونة بالبحر تعصف بها النوستالجيا إلى الطفولة والأسرة والمدرسة وذلك العالم الذي تقوّض منذ هلّ الزمن النفطي بالحداثة وما بعدها، في الطبيعة والمجتمع، في الجسد والروح. ولعل ذلك ما جعل نصيب التداعي في البناء الروائي راجحًا. بيد أن الكاتبة أسلمت السرد أيضًا لغير الراوية، فتعددت زوايا النظر، واختلف القول، وتداخل الزمن النفطي الحداثي بما قبله. وعبر ذلك سمقت شخصيات الأب والجدة والخال، سواء بعلاقتها بالراوية أو بما يندفق من ذكريات كل منها، لتعيد تشكيل الجزيرة الحمراء التي باتت قفرًا منفِّرًا، وقد كانت "بيوتها صغيرة ومتراصة ومتآلفة، جزيرة ساحرة لا أعرف لِمَ سموها الحمراء... ربما لأن ترابها كان أحمر بشكل مدهش... كنت أرى النوارس على شاطئها كأنها قطع غمام عذبة متناثرة على سطح أزرق لامع كالساتان".

لقد كان البحر حليبًا ـ عنوان الفصل الأول: "البحر حليب وأنا البسكوت" ـ لكنه كان أيضًا الأب الذي يعمّد طفلته بالسباحة في هذا المجهول الساحر وقد جاء بالقراصنة كما جاء باللؤلؤ. وقد تولّى الأب ـ كما تولت الجدة ـ في الرواية رسم ذلك الشطر من الزمن قبل

(1) دار الجمل، ط1، كولونيا (ألمانيا) 2000.

النفطي الحداثي، قبل ولادة الراوية، حين كان كل شيء شاقًا، وكان الأب فتى و"كان العيب أن يفتتح عربي دكان تجارة بيع وشراء. كانوا يحسبونه مقتصرًا على القراشية رغم أن والدي كان تاجر لؤلؤ، يعرف كيف يحترم ماله ولا يبذّر... ترك لي حرية التجارة". ولما ابتدأ النفط يخلخل ذلك الماضي (خمسينيات القرن العشرين) سافر الأب إلى الكويت يدرس ويعمل، ثم عاد عاملًا لدى تجار دبي، فأبو ظبي، حيث باتت للراوية ذاكرتها وذكرياتها، لذلك تستعيد السرد. واللعبة عينها تتثنّى مع الجدة، سواء قبل أن تكون للراوية ذاكرتها وذكرياتها أم من بعد. فتلك هي الحفيدة تشارك جدتها طحن الكحل وتعبئته في زجاجات، وبيعه في أنحاء الفريج. وتلك هي البراقع التي كانت الجدة تخيطها، العلبة السحرية لعدة الخياطة، العلكة ذات الورق الأصفر كأنها عسل مصفى.. فبمثل ذلك تؤثث الراوية الماضي، بينما الجدة تنعطف حين تسرد ذكرياتها من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، وتقوم مقام الأب في غيابه، مثلما يقوم مقامه الخال الذي يصطحب الراوية إلى الهند. وإزاء الحضور الدافئ الغامر لذلك الثلاثي (الأب ـ الجدة ـ الخال) ينتأ غياب الأم إلا أن تقرّع وتخيف الطفلة بكلب القيلولة الأسود الذي يلتهم الصغار إن خرجوا من بيوتهم. لكن الراوية ستخرج. ومن الفريج إلى المدرسة سيكون لها الفضاء الموّار بالصديقات والمدرسات والجيران، وإذا بالحياة "فستان فضفاض، ملون ومزخرف بالعجائب"، وإذا بعبد الحليم حافظ وإحسان عبد القدوس وغادة السمان يملأون المراهقة بقصص وأغنيات الحب حتى... حتى تموت الجدة، فيتزعزع كيان الراوية. بل حتى يموت الأب، بل حتى يحل النفط وتتبدد حكايات الجن وكلب القيلولة وترين الكآبة وتنشب المدينة الغارقة بالزحام والأنفاس والألوان.

إنها "منافي الغربة" كما هو عنوان واحد من فصول الرواية. إنها "خطوط الجنون" كما هو عنوان فصل آخر. ومن حال إلى حال، من زمن إلى زمن، هي الذكورة تسوط الأنوثة: "ذات ظهيرة والرمال الناعمة تتشرب من الجو سخونته، أخرج لزيارة الصديقات المجتمعات الآن عند آمنة... يناديني هندي: تعالي. أجري خائفة.. يلحق بي.. يضع يده على عنقي باحثًا عن سلسلة ذهب.. لا يجد شيئًا.. يضربني وأفلت من يده مسرعة نحوهن. أبكي وأنا أجري أسابق الريح الساكنة ذاك الوقت... أصل لأخبرهنّ بما حدث.. تذهب إحداهن لتخبر الأولاد المجتمعين عند أول الطريق... نركض جميعًا بحثًا عن ذاك الرجل المجهول.. كل السكك

خالية.. اختفى.. ننتظر عند دكان البقالة نتربص به.. أعود للبيت مرتعشة وخوفٌ ما شلّ قدرتي عن إخبار أمي التي ستمنعني من الخروج بعد أن علمت بالأمر".

ليس الأقربون إذن أرحم من الأبعدين، فالأم كالهندي، والأسرة كالعمالة الوافدة في قهر الراوية التي تتساءل عما إن كانت المراهقة شعرًا طويلًا مسترسلًا، يخشى شقيقها . إن تركته للريح . أن يلحق بها صغار الحيّ. أم إن المراهقة كما يمضي السؤال "خيط الدم كلما لاح صارت فضيحة الأنثى مروعة، وعليها الاحتشام لأن المحيطين بها وحوش آدمية؟".

بالمقابل هي شقيقة الراوية "ابنة التكنولوجيا واللغات الأجنبية والنظافة الزائدة كأنها مغسولة على الدوام". ولأن الراوية مسكونة بالنوستالجيا، تحكم بخسران شقيقتها عبق الماضي وسحره وذكرياته، على الرغم من أن حظها قد يكون طيبًا لأنها جاءت في الزمن الجديد. أما الراوية، فهذا الزمن يملؤها بالخوف:

"الخوف من كلام الناس

الخوف من المرض

الخوف من الظلام

الخوف من كل شيء، أي شيء، بإمكانه أن يسجن حريتنا وأنفاسنا الطليقة".

تلك هي الرواية الأولى لأمنيات سالم التي سبق أن كتبت القصة والشعر. وقد ترجحت الرواية في الرهان على السيرية وعلى اللغة الشاعرية، وكبر الرهان في بناء شخصيتيّ الأب والجدة كما في شخصية الراوية. غير أن فخ الذاكرة قد أوقع بالرواية غير مرة، فَحُقَّ لناقد مثل عزت عمر أن يصفها بالمحاولة الخجول التي تختلط فيها السيرة الذاتية بحياة أبطالها، كالعهد بكتّاب الرواية الأولى.

9- جوخة الحارثي: منامات(1)

الرواية هي (منامات) والكاتبة هي جوخة الحارثي، فمن تكون إذن صاحبة المنامات التي ترى نفسها بعد سلسلة طويلة من الانكسارات والتعذيب المستمر، تخلع قميصًا بيتيًا وتقدمه إلى خطيبة معشوقها، معتذرة من الخطيبة عن طول استعارتها القميص، ثم تروي: وانخلعت عن جحيمي بمعجزة، تعلقت بأستار الكعبة أدعو بالخلاص، كتبت عشرات السطور من قاع روحي السقيم، مزقتني المنامات الطويلة المتكررة...؟

(1) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 2004.

ربما تلخص هذه السطور رواية (منامات)، أي تلخص حياة العاشقة المفجوعة بأبيها وبمن عشقت، فكتبت مناماتها، أي: كتبت الرواية. لكن التلخيص يقتل أية رواية. وحسبنا إذن في تلك السطور التي تأتي في مطالع رواية (منامات) أنها تبلور المحاور، وتقترح عليَّ القراءة تكثيفًا قد يكون عونًا على استيعاب المقروء. وعلى أية حال، فرواية (منامات) ستكرر مثل هذا التكثيف أو تلك البلورة، فإذا بالساردة تروي: "امتدت هذه الأصابع الآثمة إلى القلم، وكتبت عن سجن القلب في زنازين لا فناء لها". كما تروي الساردة أن (الحكاية وما فيها) هي: "التقينا وتعذبنا بإتقان، ثم افترقنا، هذا كل شيء". وكأنما تستبق الساردة القراءة النقدية وغير النقدية، فتخاطب نفسها: فلأسردْ هذه الأحداث المجنونة سردًا منطقيًا. لكنها بكتابة (حكايتها) تكتشف أن لا أحداث تسردها، إنما هي مشاعر تختزل الحياة كلها. والآن، إذ تسرد الساردة ذلك، تختنق "كأيّ حمقاء بالدخان الذي نسميه ببساطة، بمحاولة إقصاء، بتواطؤ غبي: الماضي".

إنه الماضي إذن، والرواية شظايا الذاكرة. والساردة تعلن غايتها من مواصلة الاحتراق بالذكريات: "أريد نظامًا وسط هذه الفوضى، أريد مشجبًا لتعليق الذكرى".

ولعله يمكن القول إذن بأن رواية (منامات) مشجب لتعليق الذكرى. وما المنامات التي عَنْوَنَتْ الرواية وتناثرت فيها إلا واحدة من وسائل (النظام) الذي تبتغيه، أي (النظام) الذي به تقوم الرواية كفن. أما الوسائل الأخرى فمنها ما تناثر في الرواية، وبغزارة، كالمتناصات الصوفية والشعرية، ومنها أيضًا الجري على نهج إدوار الخراط في لعبة (هزج) أصوات الحروف، حيث تندفق في الكثير من رواياته جمل وفقرات تنوّع على حرف بعينه أو أكثر، لعل السيالة اللغوية تعبر عن السيالة الشعورية. وهكذا تفعل الساردة في رواية جوخة الحارثي مرارًا. فحين يخاطب العاشق المعشوق في زمن العشق الدائل تلك العاشقة، بعدما رأى الخريطة التي أنجزت، أنه فخور بها، يندفق القول: كان لفخ الفاء في فخره صدأ أراني تآكل سجف الغد، ولخور الخاء خوار يكشف خشية التقدم، وفي وحل الواو غار وجيبي، وعلى حد الراء المرائية الجهرية تكشف سري". ومثل ذلك يتكرر دون أن يضيف شيئًا، كمنامات الساردة التي تدرك أنها منامات متكررة لا تقول مزيدًا كل مرة، بل هي تمزقها بإتقان وحسب بعد خراب العلاقة.

بتجريد الرواية من التكرار، ومما يبهظها من مضارعة لغة إدوار الخراط، ومن مضارعة الشعر، ومن المتناصات الصوفية، تصبح (الحكاية وما فيها) أن فتاة تعيش مع شقيقتها (مي) في كنف زوج أمها (شمسة)، وللفتاة صلة وثُقى بعمتها المتصوفة المولعة بالجنُيد وبالفضُيل بن عياض. وهذه الفتاة التي تعلّم أمها الكتابة، ستعشق زميلها الذي كان يحول الصور الجوية إلى خرائط دقيقة مستخدمًا حاسوبًا ضخمًا ومعقدًا. والزميل يبادل زميلته العشق زمنًا، ثم ينأى مؤثرًا خطيبته التي خُطبت له منذ المهد، ومخلِّفًا العاشقة في خراب الروحِ زمنًا.

ليس مهمًا من بعد أن يلتقي العاشقان كغريبين. وبدرجة أدنى من الأهمية تبدو (مي) وهي تتفوق في الجامعة، وتمضي في طريق السياسة والمظاهرات. وبدرجة أدنى أو أعلى من الأهمية تبدو علاقة الساردة بأمها، فالأهم هو ما لا تني الساردة تبدي فيه وتعيد من علاقتها بالأب الذي كان يخاطب ابنته: أنت نبتة خضراء، ولا تغادرها صورته قبل مرضه وبعده. لقد مات الأب بلا شيخوخة، أما حبها فقد شاخ وتهرّأ وملأته الدمامل والبثور، لكنه لم يمت. وفي سعيها للخلاص من الماضي ـ العشق والفجيعة ـ تمضي الساردة إلى الكعبة "ولم تطفئ دموعي ناري، واستعذت، وكنتَ شيطانًا ماردًا لا أقوى عليه، فسلّمت".

على نحوٍ ما غامض، ترى العاشقة المفجوعة أن حبها لحبيبها كان خيانة لأبيها. كما ترى أن الحبيب ربما لم يخنها إلا كما خانت أباها. وبعد سنوات الفجيعة هي تحاذر من الانزلاق في (هوة التفكير) بأبيها، لكنها تسقط وتخون من جديد، إذ لا تخبر أباها بما فعلت هي وبما فعلت أمها التي تزوجت من غيره. والأمر في ذلك كله يبدو حالة أنموذجية للتحليل النفسي كما بدت في رواية نورا أمين (الوفاة الثانية لرجل الساعات) وفي غيرها. ومما يعزز أنموذجية الحالة (المرضية) في رواية جوخة الحارثي (منامات) أن النرجسية قد بلغت من الساردة مبلغ المرض أيضًا، وهو ما وسم لغة الرواية، وفوّت النماء على الشخصيات الأخرى، وبلبل لعبة المنامات، أي بلبل بناء الرواية، فما عاد للالتماعات التي انطوت عليها الرواية شأن يذكر، وما بقي للقراءة إلا الحسرة.

10- سمر يزبك: المشاءة [1]

تحكي رواية (المشاءة) في سورية، حكايات الحصار وذلك على لسان راوية الرواية وبطلتها الخرساء التي يكتفي اسمها بالظهور مرة: ريما، ومثله اسم أخيها: سعد. والراوية التي

---

[1] دار الآداب، ط1، بيروت 2017.

اختارت منذ طفولتها الخرس، فعقلت عضلة لسانها، تخاطب القارئ من مبتدأ الرواية إلى نهايتها. وفي هذه النهاية التي تعلن فيها أن حكاياتها لم تنته، تعيد تنضيد الحكايات، بالأحرى تقديم كروكي للعمارة الروائية، وهي حكاية المقاتل الذي عشقته (حسن)، وحكايات أمها وأخيها والفتاة الصلعاء التي عرفتها في المشفى/المعتقل، والكلب والطفلين ممن عرفت في القبو. وأخيرًا: الراوية نفسها، فهي أيضًا حكاية، وهي ستختفي كما اختفى الآخرون وسواهم ممن صادفت هذه التي صارت شهرزاد الخرساء المسكونة بالمشي منذ ولدت، ترى الطريق بلا نهاية ولا تستطيع التوقف، حتى ظُنَّ بعقلها خلل. وعلى الرغم من أن الأطباء أكدوا سلامتها العقلية، فقد كانت أمها تصفها بالجنون، وكانت تقيدها من معصمها في البيت أو في غرفة المكتبة في المدرسة، حيث تعمل الأم مستخدمة. وفي المكتبة تولت الست سعاد تعليم الخرساء القراءة، فالتهمت المكتبة، وكتبت القصص ورسمت، وسكنها بخاصة كتاب (الأمير الصغير) وكتاب (آليس في بلاد العجائب) اللذين ستشركهما في لعبة الرواية.

تلبية لدعوة الست سعاد المقيمة في وسط دمشق، والعازمة على الهجرة، تمضي ريما وأمها من سكناهما في أطراف المدينة. ومن حاجز إلى حاجز مما قطّع أوصال المدينة، تصف الراوية المعاناة: في الحاجز الأول أوقف شاب وتحول إلى كرة تحت أقدام المسلحين، وفي حاجز مخابرات البدلات الأنيقة والوجوه النظيفة الملتحية، يؤمر شاب: (انزل يا حيوان) لأنه من حي جوبر الطرفي الذي لا يزال عصيًا على الدولة حتى الآن. وقد تبولت الخرساء خوفًا، وفي رعب وبلبلة النزول من الباص يتحرر معصمها من قيد – حبل أمها، وتنطلق حرة بينما الأوامر بالتوقف تلاحقها حتى تخترق كتفها رصاصة وتختفي الأم.

تلك هي الحكاية الأولى التي تخللتها، كما سيلي لسواها، حكايات فرعية. وفي الحكاية التالية تصحو الخرساء على الفتاة الصلعاء المقيدة مثلها بسوار حديدي إلى السرير، وهي إذن في مشفى معتقل للناشطين الجرحى، حيث الممرضة تصدح: هذا جزاء الخونة ومن يتظاهر ضد سيادة الرئيس. وهو إذن الخوف الذي تبدع الرواية في رسمه: يبني لك أفخاخًا في جسدك، دائري الشكل، بلا بداية ولا نهاية.... وفي حكاية الصلعاء كما تروي للخرساء أنها حلقت شعرها إثر تساقطه في السجن، وإنها كانت في فرع فلسطين من المراكز الأمنية وهي تحسب الخرساء معتقلة مثلها، وتوصيها بألا تدعهم يحقنونها بالإبر، لأنها لن تعرف ما يفعلون

بها وهي نائمة. وتروي الصلعاء أنها كانت تتظاهر، وكانت تنقل الأدوية إلى الجرحى، وأنهم تنصتوا على مكالماتها، و: "أظن أنني سأموت".

يتسلم سعد شقيقته في المشفى/ المعتقل ويمضي بها إلى الغوطة وإلى الحصار. وسعد طالب جامعي من الناشطين ضد النظام، بينما أمه تردعه خوفًا عليه. وبعد اختفائها يترك الجامعة ويلتحق بالمقاتلين، وينقل أخته إلى زملكا من سوار العاصمة، حيث كان عليها أن ترتدي الثياب السود. والمكان شبيه بالعالم الذي دخلته أليس في بلاد العجائب: القصف والموت والفتاة التي يقرر أبوها تحجيبها، والحامل التي تخشى أن تضع بنتًا والعازمة على الفرار من زوجها، والزوج المقاتل الذي يبث الرعب فيها وفي النساء...

في الحصار كانت القذائف تحول الناس إلى كرات مدورة حول بعضهم. وثمة، علّمت ريما الأطفال حولها الرسم، ورتلت وغنت القرآن كما علمتها أمها، وحكت للقارئ الذي تخاطبه من بداية الرواية إلى منتهاها حكاية أم سعيد التي مات زوجها في (سجن) الرئيس، والتحق أبناؤها بالكتائب المقاتلة ضد النظام. كما حكت ريما حكاية الطفل عامر وأمه المعتقلة في (سجون) الرئيس – هكذا ورد: مرة سجن، ومرة سجون– وأبيه المقاتل في الجيش الحر، وأخيه المعتقل لدى كتائب من الجيش الحر. وعلى الحكاية تعلق ريما بأنها لم تفهم هذه الدوّيخة عن عامر واختفاء عائلته «وعن كل تلك الجيوش التي ظهرت أسماؤها فجأة.«

وفي الحصار ترى ريما الناس ونفسها مثل قطيع من الثيران يتدافعون في الركض والعيش، ولا يعرفون ما يحصل: «كانوا مثل فئران لكن بحجم ثيران، وأنا كنت مثلهم، ننتظر كل يوم أن تسقط القذائف فوقنا». وقد أبدعت في وصف الغارة التي تقضي فيها أم سعيد وعامر وآخرون، وتنجو ريما وأخوها الذي ينقلها إلى دوما، ومع صديقه المصور حسن الذي سيعهد له بشقيقته. ومن مشهدية الغارة إلى مشهدية الفقاعات ذات الرائحة الكريهة وأضواء وألوان وانفجارات قنابل الكيماوي، والعالم كله يتحول إلى غبار.

يختفي سعد كما اختفت أمه وصارت ريما أمانة (الغالي) عند حسن. وفي مشفى (عربين) تصحو ريما على حرقة في العينين ووخز في الصدر، وحسن يرش الماء عليها، ورجل ينهاه «حرام عليك. استرْ ع الحرمة». لكن حسن يصرخ بالرجل مشيرًا إلى النساء: «أنت السبب في موتهن»، فالغازات تتغلغل في الثياب، والمصاب يجب أن يخلعها، لكن الذكورية

المحافظة المستبدة تركت المصابات بثيابهن، فقضين، بينما حسن يصفع ريما كي لا تنام، فالنوم يسلم المصابة للموت.

إلى قبو المطبعة ينقلها حسن، ويقيدها كعهدها بقيد الأم والأخ، ويتفقدها كلما استطاع، وينظفها قبل أن يختفي، بينما تبدأ هي بالاهتراء في الوحدة والجوع والتوحش. وتبلغ الرواية ذروة الإبداع المريع في المشهد الذي يرسم ريما ترقب من النافذة كلبًا ينبش كفًا في الدمار الذي خلَّفه القصف، وترى ريما أصابع الكف، والكلب قابضًا عليها وهو يفرّ، ثم ترى طفلين ينبشان أيضًا بحثًا عن الأعشاب، إذ لم يبق الحصار ولا القصف ما يؤكل. وحين يلمحها الطفلان يفران مذعورين: (فيه وحش جوّا).

يندرج المروي له عند بعضهم تحت مسمى القارئ المفترض، ومهما يكن، هي الراوية تخاطبه بخشيتها من أن يكون ممن يقرأون وينتظرون الكلمات الجاهزة الواضحة والمباشرة، ولا يحبون ألعاب الحكايات. ولعل في هذه المخاطبة لسانًا ممدودًا للذين سيأخذون على الرواية عنايتها بنفسها، أي بما هي فن –لعب، وعلى تنكبها سبيل الفضائيات والبيان والهتاف.. لكن الأهم هو ما أنجزت الرواية ابتداءً بلعبة المروي له، أو بلعبة فقدان الراوية للنطق منذ ضيعت أمها، أو بلعبة الكواكب السرية، ومن هذه أن مكتبة المدرسة كانت كوكب ريما الخاص الذي يشبه كوكب الأمير الصغير، كما صار القبو كوكبها السري الواقعي والأخير، وكان لها كوكب الطين المتخيل... أما لعبة الميتاسرد فهي لعبة الرواية الكبرى، حيث يتجلى وعي الرواية لذاتها، وتفكرها في نفسها حدّ التنظير.

تبكر الراوية على المروي له بالنهي عن أن يظن أنه يقرأ فيما تكتبه رواية، لأن ما تكتبه هو (الواقع)، وهي تكتبه لمحاولة فهم ما حدث. ومن البداية التي تسجل فيها أنها لا تعرف من سيكون هذا القارئ، تنهاه عن التذمر من استطراداتها الكثيرة. وبعد لأي تحدثه عن (نظريتها) السردية، فيما تسميه الحكايات الدائرية المتقاطعة المركز، والتي لا تكتمل إلا بالإعادة والتفاصيل. وفي ذلك ما يذكّر بالحكاية الإطار والحكايات المتوالدة تحتها وفيها، مما يسلب من نظرية الراوية فتوحها.

في موقع آخر تشبه الراوية طريقتها في السرد باللعب بالكرة الجنية: كرة كما لو أن في داخلها نتفًا صغيرة من مرايا مكسورة، وهي ملأى بالسائل الأزرق. وبوسع ريما أن تروي الحوادث

كما يحصل داخل الكرة الجنية، دون أن ينتبه القارئ إلى أنها تلعب وتقتل الوقت في انتظار عودة معشوقها حسن. وفي موقع ثالث توالي التنظير عبر وعي الذات: «يبدو وأنا أروي لك الحكايات الصغيرة هذه أنني أدور في دوائر متداخلة، وكل دائرة أدخل معها دائرة جديدة وأفقد دائرتي السابقة». ويتصل بذلك حديثها عن ولعها بالشطط الذي ليس غير الاستطراد، وعن خطة قديمة لها بأن ترسم رواية طويلة وتكتبها، والآن: ها هي تكتبها، فهي ما نقرأ، وهي – ربما – تتأسف لأنها تكتب بلا ألوان ولا رسوم، وتفكر في أنه سيأتي الوقت المناسب لتحول الكلمات إلى رسوم.

لكي يصح لريما هذا الوعي النقدي، احتشدت الرواية بالمؤهبات، ابتداءً من مخاطبة الست سعاد لها عندما قرأت قصصها: «أنت عبقرية يا بنتي». غير أن ذلك لم يصنها من زلل، كأن ينفي عامر (8 سنوات) أن تكون مجنونة معللًا نفيه: «لأنه ما فيه مجنون بيعرف يرسم هيك»، أو كأن تسأل المروي له عما إنْ كان يعرف ما هي الثورة، ثم تنقل تعريف أمها (إنها الحرب) وأخيها (ليست حربًا) وتعريف عامر: «هي السبب الذي يجعل الطائرات تقصفنا بالبراميل» وهذا ليس إلا من إنطاق الراوية للطفل بلسانها هي. وربما كان أيضًا استحضار (فقه اللغة) للثعالبي والانبهار بحديثه عن الألوان، قد ظل ناتئًا يفقد الاندغام في النسيج الروائي... ومهما يكن، فهذه الرواية التي قد تلوّح بعنوانها لحامل اللقب الأول: أرسطو المشّاء، ولتلامذته المشائين وأتباعهم من العرب والمسلمين (ابن سينا والفارابي والطوسي وابن رشد...) هي علامة فارقة في روايات الزلزال السوري، وتفتح لسمر يزبك صفحة جديدة في سجلها الروائي.

11- ابتسام التريسي: لعنة الكادميوم[1]

تكتسح سندريللا الزهور، أي زهرة النيل، بالأخضر القاتل سهل الغاب قرب إدلب، وتغلّل وجه نهر العاصي منادية لعنة زهرة النيل في رواية ابتسام تريسي (لعنة الكادميوم).

في مفتتح الرواية الذي يتحدد، كنهايتها، في **2015/2/2** تظهر فضيلة مع المهندس جمال وهما يحاربان لعنة الكادميوم التي تحولت فيها حالة عشق سندريللا الزهور أو زهرة النيل للماء إلى مقتلها، إذ تغوص جذورها في القاع، فيتحول الهوس بالماء إلى امتصاص المعادن

[1] كلمات للنشر والتوزيع، ط1، 2017

الثقيلة، عدا عن الخنفساء التي جاء بها واحد من المجاهدين، وتلتهم الزهرة بسرعة عجيبة، وعلى نحوٍ ربما يشي بدور المجاهدين في الخلاص.

المغامرات:

تنبني الرواية بسلسلة من قصص المغامرات المتوالدة أو المتجاورة، والمتعلقة بالزلزلة السورية. وأول ذلك يعود إلى 2014/4/11 واختفاء ابنتي فضيلة بالتبني: آناتا وأنتونيتا الإيطاليتين اللتين يتقفّى أثرهما فضيلة ولورينزو. وستروي فضيلة التي تنهض بالشطر الأكبر من السرد أنهما قررتا زيارة سوريا بعد عودة آناتا من رحلة إلى الهند. وفي (الأبزمو)، حين تلتقي فضيلة ولورينزو بابن الحجي الذي قاد إليه البحث عن المخطوفتين، يعلمان أن الناشط إبراهيم اتفق مع البنتين فيسبوكيًا على زيارة سوريا، واستقبلهما على الحدود التركية، وباعهما إلى الحجي قائد المجلس الثوري الذي ربما يكون قد باعهما إلى داعش.

تبدو قصة البنتين قصة (الإطار) التي ستتوالد منها القصص، ولكن في الرواية أكثر من قصة (إطار). أما الأولى فستعقبها مغامرة / قصة مضي فضيلة ولورينزو إلى سراقب، حيث تنيخ الحرب بكلكلها، فالقصف هو للطائرة السورية (أم البراميل) وللطائرة الروسية (السوخوي)، والناس ينزحون صباحًا من البلدة التي تحررت من جيش النظام، وحلّ فيها الآلاف من النازحين من الجوار. وفي المساء، بعدما تكون الطائرات قد ألقت بحمولتها، يعود الناس إلى منازلهم. ومن سراقب تمضي فضيلة ولورينزو إلى المغامرة في شمال حلب، ابتداءً من (حريتان) وقصة شاب على حاجز للجيش الحر، يتذكر لورنزو لقاءه في زمن المظاهرات السلمية، حين كان الشاب إعلاميًا سلاحه الكاميرا، ويدعو إلى نبذ السلاح. ومن (حريتان) إلى الحاجز الإسلامي عند (عندان) واللوحة التي تستقبل بإعلان الهيئة الشرعية: "أخي المقاتل نحن في خدمتك"، فإلى (معر دبسي) على الحدود، وحيث الهدنة بين المسلحين والجيش النظامي الذي يراقب جنوده نقل حصتهم من النفط، ويأتون إلى القرية للتبضع تحت نظر (الثوار).

أما المغامرات الأكبر فمنها علاقة فضيلة بأسد الله حمزة، والتي نشأت فيسبوكيًا، مع أن فضيلة كانت متخمة بالأصدقاء. وفي المغامرة تتواعد مع حمزة على اللقاء في قرية العطشانة الحدودية. ثم تأتي مغامرة الوصول إلى داعش خلف أثر للمخطوفين، وتظهر شخصية الضابط المنشق خضر عبد السلام النمر، الذي انضم إلى داعش مع أنه لا يخفي

(علويته)، وينبذ العنف، ويرى أن المسلحين الأجانب هم من دمروا سوريا.. إلى آخر ما تشكو منه هذه المغامرة من ضعف الإقناع، حتى في عشق خضر لفضيلة، الذي ينضح بالأوديبية. وستطير المغامرة بالرجل بعدما يكتشف أميره الداعشي سره، إلى أنطاكية، وإلى أشراك العميد (م.أ) والعقيد الأسطورة/ الثعلب أيوب. وعبر ذلك وبعده، تأتي فرق الموت في قرية العطشانة العراقية، وتأتي مقبرة (الهوتة) شمالي الرقة، وبذور الزهرة الجهنمية التي يحملها خضر إلى نهر العاصي لتبيد سهل الغاب. وتتصادى رواية (لعنة الكادميوم) هنا مع سابقتها للكاتبة (مدن اليمام)، وتلهث الأنفاس خلف خضر حين يزوِّجه الأمير الداعشي آناتا بعدما يدخل هو عليها، فخلف آناتا المتزنرة بالحزام لتفجر نفسها في معبر تل أبيض على الحدود التركية، وستجمع المصادفة السعيدة هنا بين فضيلة وأنتونيتا وآناتا!.

سيرة فضيلة:

عبر انتقال السرد بين الحاضر – السعي خلف المخطوفتين، وبين الماضي القريب: سنوات الزلزال، والماضي البعيد فالأبعد، تأتي القصة الإطار الأكبر، أي سيرة فضيلة التي تتفرع إلى قصة والدتها المصرية وجدتها لأمها، ووالدها، فباقي الأسرة، وأصدقاء وصديقات الدراسة الجامعية، والهجرة إلى إيطاليا، فأمريكا.. وتبدأ القصة الإطار بفصل عنوانه (حكايات شهرزاد)، يقدم الأب المهندس الزراعي الذي عامل فضيلة في طفولتها كذكر. ويتألق الفصل، كما الرواية كلها، بالحميمية كلما اتصل الأمر بالبيئة الإدلبية ثم الحلبية، وكذلك ببيئة الأم والجدة في قرية (قرارة) المصرية. وفي الفصل التالي، وعنوانه (وتوقفت شهرزاد عن الكلام المباح) تعود الراوية فضيلة، ودومًا بضمير المتكلم، إلى مغامرة سراقب. ولا يخلو هذا التناوب بين الماضي والحاضر من اشتباكهما. ففي هذا الفصل تظهر شخصية كريمة (شقيقة فضيلة) كأبدع ما تكون الشخصية الروائية، على النقيض من شخصية خضر. وتعود فضيلة هنا إلى موت أمها عام 1978. وقد كانت سندريللا الزهور هي الرابط الوحيد بين الأم وموطنها المصري. والسندريللا – زهرة النيل كانت موجودة إذن في سهل الغاب، وليست بذرة جاء بها رجل الشر المعجزة: خضر.

بعد نيل فضيلة للشهادة الثانوية، ينتقل الأب بالأسرة إلى حي المشارقة في حلب، فيبدأ الشطر الحلبي من السيرة، وفيه يتقد وشم حلب القديمة للبشر والعلاقات والأسواق،

وتتقد ذكريات الجامعة، وعشق فضيلة لزميلها آرام من طرف واحد، ولن تعلم أنه يهودي إلا بعد أن تجمعهما مصادفة في أمريكا.

تتفرع سيرة فضيلة إلى سيرة زميلتها جنان وأم جنان المصرية أيضًا، وحبيبها فايز الذي يقضي في معمعان القمع، فيورث جنان لوثتها به. وثمة أيضًا سيرة سوزان التي ستلتقي بفضيلة بعد فراق دهر على الحدود التركية، لتروي لها ما فعلت في الإغاثة في ريف حلب، وكيف صادفت وهي الطبيبة، في المشفى الميداني زميلهما عباس جريحًا بين أسرى حزب الله وإيران، الذين ينتمون إلى بلدتي نبّل والزهراء الشيعيتين اللتين اشتهرتا بحصار المسلحين لهما سنوات. ولكي تستوفي الرواية عرض المشهد السوري، تأتي أيضًا زميلة أخرى لفضيلة هي سمية المنتمية إلى قرية (الفوعة) الشيعية الشهيرة أيضًا بحصار المسلحين لها. وقد جمعت سمية بين مصطفى وفضيلة التي تحمل منه وهي تحسب أنه آرام اليهودي. لكن مصطفى يتخلى عنها، فتجهض وتقرر الهجرة. وستجمع مصادفة من مصادفات سنوات الزلزال فضيلة بسمية التي تزوجت من طبيب شيعي ومن (الفوعة) أيضًا، والزوجان يتاجران بالأعضاء البشرية وعلى صلة بالمافيا..

في شطر الرواية الذي يتولاّه لورينزو بضمير المتكلم يشتبك أيضًا الماضي بالحاضر. ومن ذلك مجزرة حي الكلاسة في الجمعة الحزينة، وما صوّر برفقة فضيلة من الحرائق والقنص ودمار جامع السليمانية حيث يقول مقاتل: "نحن لا نقاتل النظام وحده. إنها مؤامرة كونية"، وتلك هي لغة النظام أيضًا، فكيف استقام أن تكون للعدوين العبارة نفسها؟ وكان لورينزو الإيطالي قد جاء إلى حلب بحثًا عن (رفات أجداده)، حيث التقى بفضيلة التي كانت تدرس الطب، ولم تنقطع حبالهما من بعد.

من صور الصراع الدامي الذي تفجر بين الإخوان المسلمين والسلطة في حلب قبل أربعة عقود تقريبًا، تروي فضيلة مجزرة حي المشارقة التي تشتبك بالمجزرة التي قضى فيها أبوها، فأورثها الكابوس الذي يرجّها فيه السؤال: لماذا لم تبحثي عني في النهر؟ وكان النهر قد جف وظهر قاعه ملآنًا بالجثث. ولا تفتأ فضيلة تدفع بصور الصراع الطازجة وهي تخوض مغامرة البحث عن المخطوفتين، كما في قصة قاهر الدبابات والمبالغات التي تجعله يصيد بالتاو ثماني دبابات ويغنم خمسًا وثلاثين، وكما في قصص عصابات اللصوص التي تشكلت على هامش الصراع، وكما في معركة مطار منّغ التي نفذها داعش بالاشتراك مع باقي الفصائل، كما تروي

فضيلة، لكن داعش دخل المطار وحده، ومنع الآخرين من الدخول، والفصائل إذن كانت تتعاون مع داعش، إذا صحت رواية فضيلة.

ينتهي السعي خلف أثر للمخطوفتين بفضيلة إلى الجندي المنشق علي (العلوي) الذي يروي لها أن داعش هو من فك الحصار عن الفرقة 17 قرب الرقة، حيث كان، إلى أن وقع في أسر داعش، واختاره خضر. وسوف يشرع لورنزو في كتابة قصة علي كسيناريو ليحولها إلى فيلم، بينما تمضي الأقدار الروائية بفضيلة إلى حريم أمير داعش، ففرارها مع خضر، ثم بفرار خضر إلى أنطاكية كما تقدم، وإلى أن تبلغ الرواية منتهاها في مكافحة فضيلة والمهندس جمال لسندريللا الزهور، فأكياس النايلون السوداء إذ تغطي الزهرة، تمنع عنها الضوء فتموت.

من كتائب الفاروق – الجناح العسكري للحركة الإسلامية العراقية، إلى الفلوجة، إلى العطشانة العراقية والسورية والرقة وريف شمال حلب وريف إدلب وإيطاليا وأمريكا ومصر... تضيق الرواية بالمغامرات وبالقصص، وهذا تحدٍ أكبر وسمة بارزة في الروايات السورية التي تطمح إلى أن تكتب الزلزلة السورية كلها. غير أن ما خفف من وطأة ذلك على رواية (لعنة الكادميوم) كثير، وأوله اتقاد التخييل، والتخفف بالتالي من عبء التوثيق، وما توفر للرواية من حميمية المكان، ومن تأثيث البيئة. كما لم تغطس الرواية فيما غطست فيه روايات شتى من لوثة الطائفية، ومن موضة استحضار اليهود إلى الحاضر السوري، وبالتالي، إلى المستقبل.

إن (لعنة الكادميوم) إضافة مميزة إلى رصيد الكاتبة من الرواية، وإلى المميز من رصيد روايات الزلزلة السورية.

12- ابتسام تريسي: مدن اليمام[1]

من لوحة للفنان الفلسطيني الراحل ناجي العلي، يخرج حنظلة إلى رواية ابتسام ابراهيم التريسي (مدن اليمام) ليصير أحد رواتها، ابتداءً بما يكتبه للكاتبة عن رحلته إلى قلب نهر العاصي، فيسرد قصة الجندي الخضر الذي يعمل في نقطة مراقبة. وإذ يعود من غيبة قصيرة ليشتري السجائر من (براكة) نهبها الجنود، يفاجئه مصرع رفاقه إلا عامل اللاسلكي الذي يقتله هو، وقد حسبه من المهاجمين.

هنا يبدأ تناسل الحكايات، وهو ما يشكِّل سمة كبرى لروائية (مدن اليمام)، فتأتي حكاية العسكري أبو الزلف الذي ربته أمه على الثأر لأبيه شهيد الجولان. وفي واحد من

---

[1] الدار العربية للكتاب، ط1، 2014.

مشاهد الأسطرة والفانتازيا الجميلة الوافرة في الرواية، ترقص والدة هذا العسكري مع بوطه، بعدما تملأ البوط بورود الجوري. وبالعودة من هذه الحكاية الفرعية إلى الحكاية الأم، حكاية الخضر، تشتبك طفولته بعسكريته. فمن الماضي يحضر (اليمام) الماسي – وهذا أولى ذرائع عنوان الرواية –كما تحضر صورة صبي اغتصبه مما تسبب في مصرع شقيقة الصبي، مخلِّفة للمغتصِب رائحة الخزامى التي تستفيق في فراره من نقطة المراقبة المدمرة، فإذا بصبي يلهب سادية العسكري فيقتله ويغتصبه ويفقد سلاحه ويقع في غيبوبة، يستفيق منها في بيت عم الصبي، حيث يسعفه طبيب، ويكشف الكلب فعلته، ويخشى أن يكون وقع بأيدي (العصابات). وسرعان ما يتعرض البيت للمداهمة، ويرى الخضر كيف تُغْتصَب يمامة – العنوان مرة أخرى– ويرجّ كل ذلك ما جُبِل عليه من السجود لمن يعرفون وحدهم مصلحة الوطن. ويحدّث حنظلة أيضًا عن الجند المشارك في المداهمة، لكنه لا يجرؤ على تنفيذ أو رفض أمر قائده باغتصاب يمامة، بينما يستذكر حكايات أمه عن مجزرة مدينته حماة عام 1982، ويمتلئ بالأصوات المطالبة بالثأر والانتقام لعمته وخالته وأقاربه جميعًا. وكما في أفلام (الأكشن) يباغت ملثم مع الجند مجموعة المداهمة ويقضون عليها.

تتولى الكاتبة السرد بصراحة مرة بعد مرة، فتنافس حنظلة وغيره من رواة الرواية. وسوف ينادي صنيع الكاتبة هذا السيرةَ الروائية مرة، والروايةَ السيرية مرة. وأول ما يتّقد من ذلك هو (الأمومة)، عبر حضور نور حلاق ابن الكاتبة، وأحد الناشطين والمعتقلين منذ بداية الزلزلة السورية. وبسبب ذلك تجلى حضور نور في الرواية غالبًا في الكتابة الفيسبوكية، مثل حضور حنظلة ورواة آخرين للرواية، كما سنرى. وقد كانت زيارة الكاتبة لابنها المقيم في دمشق هي ما جاء بحنظلة إلى الرواية عبر المصنَّف الذي قدمه جار نور الفلسطيني للكاتبة. وفي المصنَّف لوحة مهداة للجار من ناجي العلي، آلت إلى الكاتبة بعد وفاة الجار. وكان نور قد أوصى جاره، بعدما اقترح عليه أن يحكي لها ذكرياته في حيفا: "حاذر منها، فهي لا تهمل تفصيلًا تسمعه إلا وتستخدمه في كتاباتها".

يكتب نور الحاضر الغائب لأمه أنه مضطر لإغلاق صفحته، إذ: "كل ما حولي تافه ولا يستحق المتابعة". وفي نقده للصفحات الفيسبوكية يكتب أنها تبدو له كسيف دونكيشوت الخشبي، وفرسانها مثله". وإذا كان نور يسمي ما حوله بالفوضى الخلّاقة، فهو يكتب لأمه أن هذه الفوضى تمنحه إحساسًا بأنه خارج سلطتها هي. وفي موقع آخر يكتب

لها مسائلًا – معاتبًا: " متى ستكفين أيتها الحبيبة عن اعتباري طفلًا لايعرف ماذا يفعل؟". وفي متابعة لموقف نور النقدي يكتب لأمه منذ صيف 2011: "لا تريدين أن تصدقي أن هناك من يدعو فعلًا لتحويل خط الثورة... بل لا تريدين أن تصدقي أن هناك بعض العصابات، وبعض الإسلاميين الذين يشوهون وجه الثورة. وكانت الأم قد كتبت على صفحتها تعقيبًا على الدعوات آنئذٍ إلى الحوار الوطني: "لا تحاور.. الدم بالدم"، فكتب لها نور متسائلًا: "أهو الهوس بالموت؟ لماذا يندفعون إليه هكذا؟ لماذا لا يتريثون قليلًا؟".

بدرجة أكبر، ومبكرًا، يلون اليأس شخصيات أخرى في الراوية. فحنظلة الذي لا يستوعب أن سوريًا يقتل سوريًا مثله، ويستغرب" أننا عشنا حياتنا في خديعة المواطنة والممانعة والصمود والتصدي" يجهر بأن نوبة يأس تغمره أحيانًا، وتجعله يكفر بالحرية ويتساءل: "هل تستحق كل هذا الثمن الذي ندفعه؟". وهذا هو المخرج نورس الذي اعتقل بسبب فيلمه عن الديكتاتور يجهر ملتاعًا بأنه كره كونه سوريًا، وصدمه سؤال الهوية الذي كثيرًا ما حاصره في الفترة الأخيرة: من أنت؟ ماذا يعني لك الوطن؟.

بحدس الأم الذي لا يخطئ، قدرت اعتقال نور. وستفسح الرواية لذلك، وستفتح أكثر لما كابده نورس في سجن المسلمية وفي غيره من السجون والمعتقلات التي تنقل بينها. وإذا كانت الرواية في هذا الخط تميل إلى أن تكون واحدة من روايات السجن السياسي، فقد بدا أن التدقيق قد فاتها أحيانًا، كأن تذهب إلى أن في الزنزانة مائتي معتقل، فتخلط بين المهجع والزنزانة التي لا يتكدس فيها ربع ما يتكدس في غرفة متوسطة.

تثير رواية (مدن اليمام) إشكاليات جمة وبالغة التعقيد، مما يتعلق بالزلزلة السورية، مثل الطائفية، والانتقام أو الثأر لمجزرة حماة 1982، وغير ذلك كثير، حيث تتجدد الأسئلة التليدة الطريفة، كما مع كل رواية جديدة عن الزلزلة السورية عن أفضلية الفعل على الكتابة، وعن أفضلية الانتساب إلى المرجع الواقعي على التخييل، فضلًا عما يمكن أن يشتبك بذلك من إشكالية الشهادة على الراهن والسيرية...

تنادي رواية (مدن اليمام) كل ذلك، ولكن بدرجات. فالرواية تتصدر بالإعلان عن مصدرها: نور حلاق ابن الكاتبة، مع صديقه. فراس. وفي سعيها إلى تأكيد المرجعية الواقعية، وبالتالي تأكيد الوثائقية، سيلي ختامَ الرواية ما تعنون بـ (خارج النص الروائي)، وفيه متابعة لمصائر شخصيات الرواية المذيلة بتاريخ إنجازها (2012/12/31). ولأن الرواية تخييل مهما

يكن فيها من السيري أو الوثائقي، فإن (حنظلة) ما زال – بعد انتهاء الرواية – يرى ويكتب كل شيء، وهو القادم من لوحة ناجي العلي ليتولّى الجميل والحاسم في روائية (مدن اليمام). بينما تظل أفضلية الفعل على الكلمة أي أفضلية (المشاركة في الحرب أو الثورة على الكتابة) تطل برأسها، كما في تعليق الكاتبة على ما تقرأ في أوراق الفلسطيني «فأي كلمات تعبر عن آلام هؤلاء الذين يقضون تحت التعذيب؟ شعرت بتفاهة وضآلة كلماتي». وحين تشارك الكاتبة لأول مرة في مظاهرة (2011/12/28) على الرغم من قناعتها بأن دورها ليس في الشارع، فإنها تنسى فضول الكتابة. وسيعبر عن حال الكاتبة ما يرسله المخرج نورس إذ يقول: «يبدو أنه من المفيد أن تحول المخيلة إلى واقع أحيانًا، بدلًا من تحويل الواقع إلى مخيلة، كي نلمس بأحاسيسنا كلها الفرق بين قسوة التجربة ورفاهية المخيلة».

يبدو أن الرهان الأكبر لرواية (مدن اليمام) قد كان على هذا التحويل المزدوج. وقد نال من هذه المحاولة ما نتأ من سلطة الساردة التي – وكمثال من أمثلة – جعلت طفلًا لاجئًا في مخيَّم الزعتري خطيبًا مفوّهًا، وكذلك ما نتأ من اللجوء إلى الملخصات السردية تحت ضغط المادة السردية الغزيرة. كما نال من هذه المحاولة ما نتأ من المبالغات والتكرار في مشاهد الاغتصاب والتعذيب كما في قصص العسكري خضر وست الحسن والرائد، وكذلك قصتا المبروك محمود والمجنونة التي صادفها الطبيب في معمل السكر قرب جسر الشغور. غير أن الفن الروائي البديع سرعان ما كان يلتف على كل هذه النتوءات، ومن ذلك: تناسل الحكايات، وتعدد الرواة، واشتباك ألسنتهم دون أية شاخصة ترشد القارئ، وبناء شخصيات محمود المبروك ومجنونة معمل السكر وست الحسن ونورس والكاتبة صباح، وبخاصة ابتداع وبناء شخصية حنظلة. ولعل الأهم هنا أن نور قد جاء شخصية روائية بامتياز، وأن الكاتبة في الرواية قد قاربت ذلك، على الرغم من أفخاخ السيرية والوقائعية.

13- جهينة العوام: تحت سرة القمر [1]

في الفورة الروائية التي قذف بها الزلزال السوري خلال السنوات الثلاث الماضية، ظهر عدد من الروايات الأولى لكتَّابها وكاتباتها، ومنها رواية جهينة العوام (تحت سرة القمر – دار العوام 2014) وهي من الندر الذي صدر في سورية، ومن النزر الذي تسربلت لغته بالشعر، حيث لا تخفى تأثيرات لغة روايات حيدر حيدر وإدوارد الخراط، سواء باحتشاد المجازات أو بالفائض اللغوي. ومن جهة أخرى تجلو رواية (تحت سرة القمر) ما فعل الزلزال

[1] دار العوام، ط1، دمشق 2014.

السوري باللغة الروائية، ومن ذلك أن الشخصية المحورية (سناء) تحاول استجرار سلامها من (ثدي الحرب) وأن الزواج لم يكن سوى العقد الشرعي لـ (اغتيالها)، وأن شقيقها الطبيب أحمد الذي اختطف، كان يوسفي الوجه، وربما لهذا (اغتاله) إخوته. وفي هذه اللغة تقوم (مناورات الحروب العاطفية) وتنفجر (القنابل الفراغية من الحب) و (القنابل الانشطارية من أنصاف حياة)، وتقصف (منصات البغاء الصاروخية)، و أتباع الحب وحدهم من يملكون دروعًا مضادة للحرب، وأصاب سناء (غبار المعركة الطاحنة) بين عقلها ودينها وأمومتها وزواجها، وبين الحب، كما فرضت في المنزل (أحكامها العرفية) وأصدرت (عفوًا عامًا) عن كل جناياتها في حق نفسها.

من قرية الطيبة في ريف دمشق، والواقعة تحت سيطرة المعارضة المسلحة، تنتقل سناء مع أسرتها إلى المدينة المعروفة بانتمائها إلى (ثقافة البواطن). ولكن الرواية لا تسميها، بل تكتفي بالإشارة إلى أنها أكثر أمانًا لأنها "محسوبة على النظام" وإليها يلجأ النازحون من المحافظات، كما كانت ملجأ العراقيين والعراقيات إثر الغزو الأمريكي للعراق عام **2003**.

ولا يحتاج السوري إلى كبير جهد حتى يسمّي هذه المدينة الروائية: جرمانا التي شهدت تفجيرات عديدة، أحدها – في الرواية – قرب الساحة، حيث يقضي مصلح الراديوهات والتيلفزيونات رافي الأرمني، وحيث ركام السيارات المتفحمة والأشلاء وأسلاك الكهرباء المقطعة ومجالس العزاء والشرفات المقصوصة الجوانح، والنوافذ والأبواب التي اختلطت ببقايا الأثاث والدماء... وقد ذيّلت الكاتبة روايتها باسم جرمانا مكانًا للكتابة.

فيما تصور (تحت سرة القمر) من (الحرب) تتساقط القذائف من (الطرفين)، فلا تفرق بين مؤيد ومعارض شبيح أو مندس، ولا بين مسيحي ومسلم، أو بين صغير وكبير. وفي هذه الحرب صار النزوح عاديًا جدًا بالاطّراد مع ازدياد تبادل إطلاق النار والمحاكمات الميدانية والانتقام والثأر.. ومما ترصد الرواية في جرمانا، عيادة طبيب الجلدية، جار سناء، حيث كانت اللاجئات العراقيات يتوافدن لإجراء عمليات تجميل، وهو ما تفعله نازحات سوريات الآن، لكأن تلك العمليات، بحسب السارد، مخدر لأزيز الذكريات، وكأنها كمامات ضد الاختناق، وشهقة من غرق الحرب، ومسكّن لتشنجات الحنين. وفي تقسيم الحرب للناس بين مؤيد ومعارض للنظام، ثمة من لم يرد التدخل في هكذا تصنيف، فدفع ثمنًا باهظًا، إذ أن الطرفين يخوّنانه ويحمّلانه نتيجة عدم انحيازه، بينما يصطخب الفضاء بالاعتقالات العشوائية،

وبمن عذبوا في الساحات العامة لأنهم لم يشاركوا في الإضراب الذي دعت إليه المعارضة. وتلك هي أيضًا الفضائيات التي تحتفي بأعداد السوريين المذبوحين، وتشارك في خطف الشباب، إذ تحرف الشعارات وتشوّه الثورة.

مثل هذه (الخطابية) الجارحة والملتاعة، لا تفتأ تعلو في الرواية، وهكذا نرى عبود العامل في المعمل الذي يملكه نبيل زوج سناء، يهرع إلى لبنان عندما يطلب إلى الخدمة العسكرية. فهذا الجامعي يرى هذه الخدمة الضربة القاضية التي يخبئها الوطن لأبنائه: "أنت على قيد الحرب". ويتساءل عبود: لماذا أنت ملزم بخدمة وطن تخلى عنك في كل حياته؟ لماذا أنت مضطر للدفاع عنه وحمايته؟ لِمَ هذا الحب من طرف واحد؟ ويمضي عبود إلى أن أول محاولة للوطن للاعتراف به هي: نعوته. ولئن خدم العسكرية سنتين، فهو مضطر بعدهما إلى النزوح مع أسرته من "تحت خط الفقر إلى تحت خط الكرامة"، فلماذا إذن – يتساءل – عليه أن يترك أحلامه وديعة لدى تراب عاقر؟ لماذا "لا يرتقي الوطن حتى يستحقنا؟". ما نفع الأوطان والعروبة إن ضاع في جحيمها الإنسان؟ في الحرب – يحكم عبود – تتساقط الأيقونات المقدسة: الوطن، الولدان، المذاهب... وعبود يهتف: لتنزل هذه الأيقونات عن رفوف القداسة. وسيتوالى هذا اللحن الجنائزي، كما تشاء الساردة إذ توحّد لغات – ألسنة – الشخصيات، غالبًا، فإذا بسناء أيضًا يصيبها "الغثيان العروبي التاريخي" جراء الحديث عن روائع الحضارة العربية وتاريخ سورية.

في بيت أبيها الحاج عبد القادر عضو مجلس الشعب، نشأت سناء تحت وطأة الذكورية والنفاق، وهو ما تضاعف عليها بعد زواجها. وقد سلقت الرواية الذكورية سلقًا حياة سناء التي سترتج بتفجير معمل زوجها، وإصابته بالعجز، ثم بموته، ومن قبل عبر علاقتها مع المهندس علاء الذي يعلمها قيادة السيارة. وبالعشق، فالزواج، تتتوّج تلك العلاقة في نهاية الرواية، حيث ازدحمت الأحداث وتدافرت الشخصيات، ونتأ الصباغ الرومانسي، فهذا هو العراقي الذي حرق نفسه في بيروت سنة 2008 احتجاجًا على تعويق هجرته، وهذا هو شرح الساردة لكلمة ليليت – الذي يشبه درسًا إضافيًا غليظًا – وأخيرًا، هو تفجير سيارة مفخخة، فثانية بعد احتشاد الناس إثر تفجير الأولى – وهو ما شهدته جرمانا كما لعل أحدًا يذكر – وبالتفجيرين قضت شخصيات الرواية، بينما كان (الكل) في الطريق إلى وطن الضباب، إلى لندن، يتقدمهم أحمد الذي حضر ليصطحب والديه، فاختطف على يد صبحي

الذي كان شغيلًا عند الحاج عبد القادر، وطلب يد ابنته فرفض، فقتل من تزوجها، وحرق مزرعة الحاج، وشكّل (لواء الحق) من أولوية المعارضة المسلحة، وخطف أحمد ليتوج انتقامه. وعلى رجلي لأحمد، قطع صبحي ثلاثة من رؤوس الجنود، وهو يعمل لنفسه، يشتري السلاح من الطرفين: من ضباط فاسدين ومن تجار السلاح في المعارضة، يخطف علويين ويبيعهم للسنة، ويخطف سنّة ويطلب الفدية، ويحلو له أحيانًا دور المفتي أو الإمام، رافعًا شعار (لا تصالح). وقد فرض على الطبيب أحمد أن يعالج مختطفين: ضباطًا وصحفيين عربًا وأجانب، إلا أنه أفرج عنه، وكانت قد لحقت به ليزا، حبيبته البريطانية، فإذا بتفجير السيارتين لا يوفر أحدًا.

تهجو الساردة المعارضة المسلحة، إذ تطلق السؤال الاستنكاري عمّا تحقق بعد سنتين وأكثر من الدماء. فالقلوب المؤثثة بالجهل والتعصب والأنانية، يزنرها الثأر، والسياسة صارت هذا البغاء الوقح، وإضاعة الوقت في التحليل السياسي والعسكري ما عادت مجدية، مادام الدم يسيل.

وبهذه الخطابية الجارحة تنصحنا الساردة بألا نترقب النجاة من مؤتمرات، و"لا تسمحوا أن يأكلوكم أحياء". ومقابل هذا الكلح المقبض نرى نشاط ابنتي سناء في فعاليات شبابية، منها تعليم الأطفال وجمع التبرعات. ومما تروم الشابتان هذا الذي يعلنه سؤالهما عن تخصيص يوم للضحك، وآخر للسخرية، وثالث للشتائم، ورابع لحماية ألعاب الطفولة من الانقراض. وقد صورت الرواية في مشاهد مؤثرة الطفل عمر ابن سناء، يلعب مع خاله الطبيب أحمد لعبة (دكتور ودكتور) حيث يتمدد الطفل مخاطبًا خاله: "يلّلا دورك أنا إجتني رصاصة قناص أأأي...." وفي دوره في اللعبة يلبس عمر ملابس السوبرمان ويصيح: "الآن سأنقذ كل السوريين". وفي مشهد آخر، تحتجز أسرة الحاج عبد القادر في القبو، مع غيرها، في انتظار وقف إطلاق النار، ليفرّ الجميع بعيدًا. وأثناء ذلك، وبلغة الحرب، تعتمر الطفلة إسراء قبة صاروخية هي الجاط – إناء – الأحمر.

لا تغيب الطائفية عن رواية جهينة العوام. ففي هذا الوطن الذي يقتل فيه الرصاص والرفاق من لم يقتله الظلم والفساد، في هذا الوطن الذي تفتح فيه مقابر الشباب أفواهها على كل الندى، تتساءل سناء عن المصادفة التي أسكنتها في بناء واحد مع وظف كامل: جارة درزية ومسيحية وعلوية وشيعية. ويُذهل سناء أن تجمعها مقاعد عيادة طبيب الجلدية

والتجميل مع بشر من سائر المحافظات والأديان والمذاهب والأعراف والجنسيات. لكنها المدينة التي فيها أكثر من عشرين معهدًا لتعليم الموسيقى، لكنها جرمانا التي لا تسميها الرواية: سيدة الدعوات المفتوحة للحياة، مهما يصخب الحديث الطائفي عن (درزيتها).

إنها المدينة الروائية التي يتمركز فيها القناصون بين الحلم والجمال، ليصوبوا على الحقيقة، وحيث يمر بك زعماء الطوائف لتعرف أن المستقبل لن يتغير، ماداموا يمسكون بالدفة.

وقد آلت مدينة التنوع الطائفي هذه إلى هدف لقذائف الهاون والعبوات الناسفة والاغتيالات العلنية والسرية، لا فرق بين مؤيد ومعارض، مثل سواها في أرجاء سورية، وحيث صار الحصول على جنازة بكامل الجسد، ترفًا سوريًا، وحيث باتت الموجّهات في المدارس يتغاضين عن مخالفات الطالبات، لأنهن يقدرن أن من الممكن أن تقضي الطالبة في أية لحظة.

بعد كل ذلك تخطب الساردة: يجب أن ينتصر السوريون، للسوريين، وليس على السوريين. ولعل ما طرأ على سناء بعد وفاة زوجها وأبيها، ونجاحها في العمل، إذ تفتحت كامرأة وكإنسان، لعل ذلك يومئ إلى انتصار الحياة رغم هذا الزلزال. وقد شملت الرواية في نهايتها لبنان مع سورية بهذه الإشارة المتفائلة. فبيروت والشام تتشاركان عتمة الضوء وبرودة الوقت وأنياب السفلة المحيطة بهما، كما تتشاركان أسوار الحب ونبوءة القيامة والنزوح. ولقد نصبت بيروت من قبل خيامًا للفلسطينيين وللعراقيين، ولكن يعز عليها أن تنصب خيامًا للسوريين.

هكذا قدمت جهينة العوام في روايتها الأولى ما يعزز الوعد بروائيتها، على الرغم من ضغط الشعرنة، ومن النبرة الخطابية، والزحام واللهاث مما اعتور خاتمة الرواية.

14- مها حسن: عمتِ صباحًا أيتها الحرب [1]

تشرع رواية مها حسن (الراويات) ذراعيها بقول الكاتبة (خُلقتُ لأروي). وفي روايتها الجديدة (عمتِ صباحًا أيتها الحرب) يحضر جذر هذه العبارة في قولة ماركيز (عشت لأروي)، بينما تكرر الكاتبة عبارتها السابقة مرادفةً بين (وُلدتُ وخلقت)، وترسل الأم أمينة عبارتها (رويت لأعيش)، فهي أيضًا تتولى شطرًا كبيرًا ومهمًا من السرد، مثل ابنتها الكاتبة التي كانت قد أفادت من أمها في وصف نساء روايتها (تراتيل العدم)، وهذا ما تذكّر به في الرواية

[1] منشورات المتوسط، ط1، ميلانو 2017

الجديدة وهي ترسم أمها كشخصية روائية: امرأة خيالية، وكائن خرافي قفز من الأسطورة وعاش في الأرض عالقًا بين الحكايات والواقع.

من قبرها تشارك الأم في السرد، وتفسح لسواها من الراحلات، فتضفي على اللعب الروائي مسحة خاصة. وهي تعلن الأم أنها كانت في حياتها شهرزاد الحارة، وغدت في مماتها شهرزاد البستان / الحديقة التي تحولت إلى مقبرة بفعل الحرب. أما الكاتبة فتعلن أمها (شهرزاد الحرب).. لكن الرواية تعلن عن أكثر من شهرزاد، وإن تكن الأم تظل هي شهرزاد الكبرى، أو الأولى. فللكاتبة نفسها نصيب وافر من الحكايات والحكي. ولشقيقها حسام نصيبه الوافر أيضًا. ولسواهما نصيب يسير. وهكذا كان للحرب شهرزاداتها.

في فصل (بستان الخرز) تسأل الأم ابنتها عن الرواية: "ما هذا الكتاب المملّ؟"، وبما لا يخفى أنه لسان الابنة قد أعارته للأم، يأتي وعي الرواية لذاتها في سياق لعبة الميتارواية، وانكتابها على المكشوف، أمام القارئ. فالأم تنفي أن تكون ابنتها تجيد الكتابة، وتصفها بالجبن، وبأنها وقعت أسيرة الآخر "في هذا الكتاب". وتمضي الأم إلى أن ابنتها تريد كتابًا يليق باسمها، ولا تبحث عن كتاب يليق بداخلها، ولذلك "كتابك فاشل"، والأم ستتولى تطريزه. وتسدي النصيحة بأن تكتب ابنتها كما تعيش هي.

وفي موقع آخر تحكم أن ابنتها راحت تفكك عبر الكتابة انتماءاتها، وتحللها، مقتربة من أمها. كما تحكم بأن الكتابة صنعت من مها كائنًا عاقلًا وعادلًا في آن. وما أكثر ما يرطن لسان الأم بما تسوق الابنة عليه. فالأمية تتحدث عن الزواج الرومانسي، وعن جوهرها التلقائي، وعن جيناتها، وعن جوهر وبذور ابنتها الإبداعيين، وبعد كل ذلك تصرّح بأنها لا تفهم كلام مها النحوي، ولا مصطلحاتها. ومها نفسها ستكتب أنها تتصرف بمفردات الأم. وبالتالي، ينبثق السؤال عما إذا كانت لعبة الميتة التي تروي تكفي لتبرير رطانة لسان الأم، أم أن الأَوْلى أن يكون قد بقي لها لسانها الشعبي البديع المميز، وجرى تصريف رطانتها الثقافية بلعبة أخرى؟

هنا، ربما تحسن الإشارة إلى تصنيف الأم والابنة للرواية، وقد تداول سابقون لهذا التصنيف تعبيرًا عن النظر إلى الرواية ككتاب مفتوح، هو من السرد والشعر والبحث والمسرح ومختلف صنوف الكتابة، وحسبي الإشارة إلى رواية / كتاب (النخاس) لصلاح الدين بوجاه.

بيد أن مفهوم (الكتاب) اكتفى في (عمت صباحًا أيتها الحرب) بالسرد الشهرزادي، وأحيانًا: الوثائقي، وغالبًا: السيري. وبما أن الكاتبة عاشت شطرًا من حياتها في حلب، وتعيش في فرنسا، فالبيت يصير هوية، والسؤال يلوب عما إن كانت تكتب هذا (الكتاب) لتصدق الحياتين اللتين تشك في وجودهما: الحياة الحلبية، والفرنسية.

بالعودة إلى شهرزاد الأم نراها تقطع الحكاية بغير العبارة الألف ليلية التي تعلن الصباح والسكوت عن الكلام المباح. والقطع يأتي مرة بتحليق طيران، ومرة بسقوط قذيفة هاون قرب الحديقة/ التي يسميها (الأغبياء الأحياء) مقبرة، فيما هي، بلسان الأم، بستان، والنساء في دفائنه خرزات تطرِّزه.

تفتتح شهرزاد الابنة/ الكاتبة الروايةَ بقصف المعارضة لبيت (العائلة)، مع أن مها وإخوتها مع المعارضة، ما عدا لؤي المقرب من النظام، الذي قاطع إخوته، وظل وحده في حلب، بينما تقاذفت المهاجر البقية. وفي حي بني زيد المعارض، حيث استأجر لؤي بيتًا، هدده المعارضون بالاغتيال، فرحل إلى السكن الجامعي. وقد أهدت الكاتبة الرواية إلى لؤي وإلى كل سوري فقد بيته وأسرته. وجعلت الرواية في فصلها الأول بخاصة، ثم في ثناياها، من (البيت) نبضًا حارًا لها. فالأم التي تروي كيف أثثت البيت، تحدّث عن (شوق البيت) كما تسمّي مها ذلك الشوق الأعلى من شوق البشر. ومها ترسل أيضًا قولها بـ (مزاج البيوت)، وتحدّث عن أنها تحمل (عقدة البيوت)، وتطلق السؤال الملتاع "أين هو بيتي الحقيقي"، فالبيت هويتها، وهي واقعة في (غرام البيوت). وفي فقرة (هاجس البيت) ترى حلم السوريين سيكون فقط بيتًا، بعد حلم طويل من الحرية والمساواة والتحرر من الخوف.

بكل ذلك تنادي رواية (عمت صباحًا أيتها الحرب) ما أرسل الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار في البيت بما هو الملاذ، ومسقط الرأس، وحيز المستقبل، البيت الجسد والروح، البيت الركن الأول للإنسان في العالم، البيت القبو والعلية والمطبخ وغرفة النوم والخزانة، البيت القوقعة والصَدَفة واعغش والحلم، البيت الكيان، وقبل ذلك وبعده، وبما يعني الرواية، البيت المكان الذي يُستحوذ ويُصار إلى الدفاع عنه ضد المعتدي.

إنه بيت العائلة، الذي أسقطته الحرب، بعدما حولته إلى ما يشبه الخان، جراء كثرة من صار ملجأ لهم. وقد صورت الرواية سقوطه في أطول فقرة فيها، وفي مشهدية مروعة. ولا تنسى (تعفيش – سرقة) البيت المهدم. ولأن معنى حياة الأم قد تقوض مع البيت، فقد

أسرعت إلى الموت. ولست أدري كيف تأتى إثر ذلك أن نقرأ: "أحسد أمي لأنها ماتت في بلدها قبل أن تقوم هذه الحرب" (ص **162**).

للبيت شأوه أيضًا في حكايات الشهرزادت الثانوية، أي رواة الرواية الثانويين. فزوجة عدي (الأسدية) تنادي مها لتتفرج على الغرفة التي تؤويهم في السكن الجامعي "كأننا في سجون عائلية". وإلى فنلندا هاجرت أماني فكان لها وحدها من دون الآخرين بيتها السعيد. أما حسام – شهرزاد الثالثة، بعد الأم ومها – فيتحدث عن (اللابيت) بعدما تطوّح من تركيا إلى السويد، حيث رُفض طلبه باللجوء، واكتشف ما عدّه أكذوبة أمان السويد وعدالتها. وقد جاء كل ذلك في الفصل الأخير من الرواية، الذي يعزف على أسطورية الرقم **7**، وعنوانه: (سبعة بيوت في سبعة أيام لسبعة أولاد). وفي هذه النهاية تعلن الكاتبة (البيوتيتية) أن البيت عندها "وطن دائم للكتابة والتخيل واكتشاف الذات والعالم". وكانت قد سبقت ذلك فقرة (البيت المستعاد) في فصل (شهرزاد الحرب). وتروي الفقرة صديقة لمها تطلب عدم الكشف عن اسمها، مستعيدة ذكريات الدراسة الثانوية. وقد احتلت جبهة النصرة بيتها، وسطت المعارضة المسلحة عليه وطردتها منه، كما أن النظام يراها بيئة حاضنة للإرهاب. وفيما يشبه أن تكون قناة سياسية، تبدي شهرزاد المجهولة هذه وتعيد في أن النظام خلق الإرهابيين، وفي أن الثورة اجتماعية وتلقائية، أجهضتها المعارضة الفاسدة التي وضعت مصالحها فوق مصلحة الشعب، مثل النخب الانتهازية التي تخلت عن خطابها الأخلاقي وصفقت للسلاح الديني. ومع ذلك، تهدر هذه الشهرزاد بأن شعلة الثورة مستمرة، ولن يقتلها النظام ولا الرايات السوداء والصفراء.

مع حسام – شهرزاد الثالثة تتفجر حكايات المظاهرات السورية السلمية سنة **2011**، فالتحول إلى العسكرة والأسلمة، ليبقى صوتًا خافتًا ووحيدًا للسلمية، فيضطر إلى الهجرة. ومن تركيا إلى اليونان إلى السويد تتفجر حكايات التغريبة السورية التي تحيا مها وإخوتها فصولًا أخرى منها. وسواء عبر التغريبة، أم عبر يوميات الحرب في حلب وفي ريفها، أم عبر ما يُستعاد من الماضي قبل الحرب، تبرز (الهوية) كشاغل بامتياز للرواية.

كانت حارة العمران في أطراف حلب هي هوية الصداقة والجيرة التي شققتها العسكرة، وحلّ محلها كهوية خارجُ الحارة، فكان أول انفصال بين حسام الكردي وصحبه العرب. وفي فصل (الهوية العالقة في الممر)، يأتي اعتقال المسلحين العرب بقيادة (أبو عرب)

لحسام الكردي كشعرة تقضم ظهره، وهو يروي إحساسه بالظلم، وبألا تشفع له مشاركته في المظاهرات، مما أعاده إلى أصوله الكردية، بعدما كان يشعر بالغربة حين يسمع أبواه يتحدثان الكردية. لقد اكتشف فجأة أنه ليس مثل أصدقائه العرب، فالثورة كشفت له الفرق بين العربي والكردي. وإذ كان عنصر من الجيش الحر قد هدده بحرق الأكراد في عفرين، فهو ليس حاقدًا، ولا يكره العرب، لكنه يجأر أنه لا ينتمي لهذه الثورة إذا كان أبو عرب وأمثاله قوادها، ومن يقررون مصيره، لكأن الثورة ملكهم، وفي السويد، في فقرة (الهوية المرتدة) يكرر حسام أنه لم يفكر يومًا بكرديته، ولا باختلافه عن صحبه من العرب، لكن ذلك حدث بعد الثورة. وهذا الذي عاش حياته بعيدًا عن القوميات، بات يحس بانتمائه الكردي، وإن يكن ينفي أنه واحد من الشيعة والسنة والأكراد الذين حوله في الكامب – مخيم اللاجئين.

وإذا كانت هوية حسام تركض أمامه، فهو أقرب إلى أخته الكاتبة التي تروي أنهم في فرنسا يرونها شرقية مسلمة، وفي سورية يراها أغلب معارفها كردية، ولدى الأكراد هي مستعربة تكتب بالعربية، كأنها منشقة أو خائنة لقوميتها. لكن مها تعلن انتماءها الوحيد إلى الرواية. وتقف مها هنا في كتابتها بالعربية مع الكوكبة الكردية التي أبدعت بالعربية من جيل حامد بدرخان إلى جيل هيفين تمّو، وبينهما سليم بركات وإبراهيم محمود وإبراهيم اليوسف وحليم يوسف وأحمد عمر وهيثم حسين و... ومها حسن التي دأبت، وبشجاعة، على كتابة الرواية السيرية، والسيرة الروائية كما يؤثر بعضهم القول حين يظهر الكاتب (ة) بلا قناع في الرواية، كما كان صنيع غالب هلسا وعبد الحكيم قاسم وخليل النعيمي وخليل صويلح ونورا أمين وآخرين منهم كاتب هذه السطور.

أما (عمتِ صباحًا أيتها الحرب)، وعلى الرغم من نثار الشخصيات النكرات، ومن ضغط الوثائقي والتوثيق أحيانًا، والسياسي نادرًا، فقد جاءت مغامرة سردية بديعة ومميزة، سواء في مدوّنة صاحبتها الروائية، أم في المدونة الروائية للزلزال السوري.

الفصل السادس

التاريخ روائيًا

1- خيري الذهبي: فخ الأسماء(1):

في تجربته الروائية المميزة، يقوم الرهان الأول لخيري الذهبي على الحفر في التاريخ، منذ روايته الأولى (ملكوت البسطاء . 1976)، وبخاصة في ثلاثيته (التحولات). ويقوم الرهان الثاني للكاتب على الحفر في التراث السردي. أما رهانه الثالث فيقوم على ما دعوته منذ عام 1982 بـ (تقليدية الرواية الحديثة)، ولعله لم يزل صحيحًا، على ضوء ما وسم روايات الذهبي من المواءمة بين التقليدي والحداثي.

وها هي الرهانات الثلاثة تبلغ أقصاها في رواية الذهبي الجديدة (فخ الأسماء). فليس من العسير على المرء أن يكشف عن الأس التاريخي للرواية، وبخاصة لمن قرأ بعض المقالات التي ضمّها كتاب الكاتب (التدريب على الرعب)(2).

فالسلطان العجوز هو برقوق، والجغتائي هو تيمور كما تجلو مقالة (التدريب على الصمود)، وفيها بخاصة تلك الشخصية الروائية التي سنرى: ابن عرب شاه، أي ابن ملك العرب، صاحب كتاب (عجائب المقدور في أخبار تيمور). وفي مقالة (القط في القفص) يمتح الكاتب من كتاب (الحيوان) للجاحظ الشخصية الروائية (نوري) وخبرته في تربية الحمام، وما جاء أيضًا عن تربية القطط. أما مقالة (الكذب الأجمل من الصدق) عن لوقا السميساطي السوري (لوقيانوس الإغريقي)، فتجلو ما رشح إلى رواية الذهبي مما كتب لوقا في (قصة بسيطة) عن رحلته البحرية، ومصادفته الجنية ـ الحورية التي تمسخ العشاق..

لكن لعبة التناص في رواية الذهبي، وبالتفاعل مع اللعب السردي التراثي، يخرجان بالقراءة من عنق مثل هذه المطابقة إلى الأفق الروائي الزاخر والساحر، وحيث يشتبك سحر الحكاية ببلاغة التاريخ. ففي ذلك الزمن المملوكي وفي الشام (دمشق) والصحراء والشرق

---

(1) دار الآداب، ط1، بيروت 2003

(2) دار كنعان، دمشق 2002.

الذي جاء منه الجغتائي ـ تيمورلنك ـ تطوحنا الرواية في فخاخ الأسماء بين الماضي والحاضر والمستقبل، كأنما هي ليالٍ جديدة من (ألف ليلة وليلة) ـ وللكاتب روايته (ليال عربية ـ 1980) ـ ستنهض روايةً بالبناء الحكائي، حيث تتوالى ثلاث حكايات كبرى، وفي كل منها حكايات صغرى فأصغر، وكل حكاية قد تبدأ الرواية بطرف منها، لتقطعه حكاية أخرى أو طرف منها، ثم تكون عودة إلى طرف جديد أو إلى التتمة، كما قد تأتي الحكاية كلها دفعة واحدة. ولا يخفي تقليدية السرد في ذلك أن يتناوب عليه السارد بضمير الغائب مع الشخصية الروائية بضمير المتكلم، أو أن تنفرد الشخصية الروائية بالسرد، كما هو أغلب حصة الحكاية الثانية الكبرى من الرواية. لكن الأهم يبقى أنه ـ عبر ذلك ـ ينعجن التخييلي بالتاريخي، فتصير الحكاية بسحر الفن تاريخًا، ويصير التاريخ حكاية.

حكاية الرؤوس ـ الثمار:

بكيس الثمار ـ الرؤوس التي يحملها رسل الجغتائي للسلطان الشامي، تبدأ الحكاية الكبرى الأولى للرواية، مع (نوري) الذي يحكي حكايته مع الحمام، أي حكاية جنونه الإبداعي الخاص الذي تسبب بهجران امرأته له. فلقد قضى نوري عشر سنوات يرعى زواج الذكر الهندي بالأنثى المروحية، جيلًا فجيلًا، إلى أن كان له (الزوج المعجزة) والحمامة الكاملة، وهدر بخديعته للسلطان، وقهره له، فمملكة الحمام كمملكة السلطان، ونوري أراد فعل شيء مخالف لإرادة السلطان الذي لا يحب التغيير والتجديد، ويعدّ تطعيم الشجرة بنوعين كفرًا. ونوري مؤمن، وإن كان يعابث بالمخلوقات. لكنه حين بلغ مراده أحس بالخواء، وهو يتساءل عن جدوى إبداعه ما دام لا يستطيع أن يظهره للناس، فشرط الوجود بحسبانه معرفة الناس بالموجود. ولكن هل سيغفر الإبداع له عند السلطان؟

حين يصل الخبر إلى السلطان، يسمي إبداع نوري بالحمام الزاني، ويأمر المبدع أن يعدَّ ما أبدع وجبة لسلطانه، ويعينه صاحب حمام السلطان. وهنا تتوقف حكاية نوري وتتوالى حكاية رسالة الجغتائي (كيس الثمار ـ الرؤوس)، وتبدأ تأويلات البطانة لها. فابن السلاّخ يراها رؤوس بشر تحمل آثار الحرق والتحبير، لكن الراهب العجوز قرياقوس القادم من دير الشيروبيم له تأويله الذي يأتي حكاية جديدة تقطع الحكاية الكبرى. فالراهب يتحدث عن مكتبة الدير، وعما فيها للوقا السميساطي من حكاية رحلته البحرية إلى الجزيرة العجيبة، حيث النساء جذع كرمة فيما دون الركبتين، وحيث تحول من لحق من بحارة لوقا بالنساء إلى

شجيرات كرمة. وهي إذن حكاية تؤول حكاية، فالرسالة ـ الرؤوس هي ثمار. وهذا التأويل يقلق القلم دار الذي لم يبلغ علمه حكاية لوقا، وقد يغضب ذلك السلطان، فيمضي إلى جامع النوري حيث جماعة العور والهتم والجدع، أي القلندرية، وهي الجماعة الوحيدة التي سمح السلطان بها، لأنها لا تنافسه على المدينة، ومنصرفة إلى إيذاء الجسد والتعبد.

يؤول مولى الجماعة للقلم دار حكاية الرسالة ـ الرؤوس بحكاية ملك الهند وطائر العنقاء. وتؤول كبيرة الجواري وصديقة السلطان الرسالة بالأرق الذي سكنه منذ وصل رسل الجغتائي. وعبر هذا التأويل تأتي حكاية هذه المرأة التي لقيت هذا الذي سيصير سلطانًا، في سوق النخاسة، وصدقت يقينه من مستقبله، وباتت عشيقته حتى كبرا، فباتت الصديقة الرؤوم. ومن تأويلها، إلى المبارزة في نَحْرِ واحد من العوام رقبته فواحد، افتداءً للسلطان، مقابل افتداء رسل الجغتائي له واحدًا فواحدًا، تنتهي الحكاية الكبرى الأولى فيما يشبه نهاية القسم الأول من الرواية، إذ يحضر المماليك الفتيان الثلاثة الذين يحملون من رجل السلطان في بلاد الروم رسالة التحذير من قدوم الجغتائي، ويتحدثون عن تيههم في الصحراء، وعثورهم على المدينة ـ الحلم التي ستكون الحكاية الكبرى الثانية في الرواية، أي القسم الثاني.

حكاية المدينة الهاربة:

في طريق عودة المماليك الثلاثة، هبت "عاصفة من عواصف الصحراء التي لا يمكن التنبؤ بها" فخبَّطوا حتى طلعت لهم المدينة التي يحسب كل منهم أنها مدينته التي ابتيع منها، فهي "المدينة الطفولة، المدينة ما قبل الأحلام والرحيل وراء السلطان"، وهي مدينة هذا الإيقاع الذي سيظل يترجّع في الرواية: "لا جائع فيها ولا عطشان ولا من يبيت خارج سرير حب". وقد عثرت على المماليك التائهين قافلة حملتهم إلى حلب، فأرسل حاكمها معهم كتيبة من الجند والمهندسين بحثًا عن المدينة الهاربة، لكن البحث خاب. ومع شيوع حكايتها في الشام، طلع الصباح على السلطان بمفاجأة خلو المدينة إلا من قلّة، إذ خرج الأهلون إلى الصحراء بحثًا عن المدينة المحلومة التي طالما تحدثت عنها الكتب، وروت عنها الجدات. أما السلطان فيرسل رجاله ينادون في البوادي والمدن إعلانًا عن مدينة بلا سكان تدعوهم لسكناها، شريطة أن يخلعوا أحلامهم قبل دخولها: إنها مدينة الطبالين المزوقة تزويق العاهرة، بلا ذكر لسالخي الجلود ورسل الجغتائي.

بحمّى الغرائبي والعجائبي، بحمّى الفانتازيا، تتشظى حكاية المدينة ـ الحلم إلى حكايات الباحثين عنها وقد تبددوا في الطريق فرادى. فضارب الطنبور (لطفو) الذي سمع حديثًا عن "مدينة تتجلى، تغيم، وتحضر، وتختفي، تغازل وتتمنع هناك في عمق الصحراء، سمع حديثًا عن مدينة لم يجرؤ حتى على الحلم بوجودها" يعصف به الحنين إلى الشام فيلوب السؤال: "كيف عميت عيناي فلم أعرف أن المدينة الهاربة ليست إلا المدينة التي تركتها وراءك؟". وستتوازى حكاية لطفو مع المدينة، وحكاية المرأة التي ستأخذ بلبه (فرنتى)، حتى إذا بلغ المدينة بدت المرأة فيها كالرجل: النصف الأسفل لواحدهما من حجر، فهتف باسم فرنتى، فانزلقت المدينة إلى الغياب، كما ستنزلق من الآخرين، وكلٌّ لسبب. فالشيخ المؤذن أحمد ابن مُحَّد بن عبد الله، الذي يحلم بكتاب يكتبه، ويغني في حفلات سرية ليتعيش، يلاقي مدينته ـ حلمه، حيث المعري والحلاج وحلم الخلود في كتاب. ولأن من فيها يشخِّصون فيه الكسل والضعف والجبن عن الحلم، تنزلق المدينة منه إلى الغياب، وهو منذور لما قدروا أنه مطهرة: حريق مدينة.

وهذا أيضًا هو الشاعر أبو القاسم الفستقي الذي نذر نفسه للشعر الصافي، فلم يلق تقديرًا حتى انخرط في السائد، وبات عَلَم الهجاء، حتى التقى (فرنتى) وكتب لها قصيدة الحب التي طلبت، والتي ستغنيها للسلطان، فيؤخذ بها. ولأن فرنتى ـ كما سيلي في الحكاية الأخيرة من الرواية ـ أُرضعتْ السم، وباتت سمًا لمن يقربها، فسيموت السلطان متسممًا بها. أما الشاعر، ففي بلوغه المدينة الحلم، سيتحول إلى أنثى، وتبدو له فرنتى وقد تحولت ذكرًا، شأن كل من في المدينة، لكن المدينة تنزلق منه إلى الغياب.

وهكذا تتوالى الحكايات، فتبدو المدينة المحلومة مدينة الخوف للشيخ شاكر الذي يطن في أذنه السؤال كالذبابة (ما السلطان؟)، وتبدو للقلم دار المدينة التي لا متعة فيها مما تعوّد، والمدينة التي تتجسد (تتقمص) فيها فرنتى بشخص الحلم دار الذي كان القلم دار قد نصح السلطان بسلخه. والمدينة هي لبرهان الدين مدينة الصلاة، ومدينة الأمل المتنكرة في غابة، ومدينة الفرج المنتظر. وهي تلك النبوءة التي أرسلتها بلابل منذ بداية الرواية، وستظل تتواتر بصيغ شتى "ستطير وتطير، في قفص تطير.. وعلى الجمال تطير، وفي أرض اليباب تطير". لكن برهان الدين الذي كان قد أسس في الشام الأخيات ـ أي المنتديات والنقابات بلغتنا ـ سيزلق السؤال بالمدينة منه إلى الغياب، شأن سواه.

حكاية الهزيمة:

فيما يشبه القسم الثالث من الرواية ـ وفصولها جميعًا بلا ترقيم ولا عنونة ـ تأتي حكاية فرنتى جاسوسة الجغتائي التي أنجزت مهمتها بتسميم السلطان، وغادرت إلى بغداد يتأكلها الفراغ الذي يعرفه كل مبدع بعد إنجاز مشروعه الكبير وهو يتساءل عما إن كان أضاع الزمن عبثًا، وعما سيفعل من بعد، وعما إن كان يستطيع مفارقة مشروعه. ولعل أسئلة الإبداع هذه، مع ما سبقها من أسئلة نوري، أن ترسم أسئلة الكاتب نفسه أمام روايته أو أمام ما أنجز من تجربته الروائية، مثلما هي أسئلة التاريخ التي تترجع في الرواية بين الجغتائي والسلطان والقلم دار، فلعلها أسئلة الكاتب وما كتب. فالجغتائي يدعو "اللهم اجعل التاريخ صديقي، ولا تجعله عدوي". والسلطان جمع حوله المؤرخون الأحياء ورواة وتلامذة من مات منهم، ليحرم خصمه منهم.

بالعودة الخائبة لمن خرجوا يبحثون عن المدينة الهاربة، تبدأ الحكاية الكبرى الثالثة والأخيرة في الرواية، وتتشظى في حكايات موت السلطان وتنصيب ابنه الفتى، ووصول الجغتائي إلى الشام، وهرب السلطان وجيشه إلى مصر، وتحريض الشيخ المؤذن أحمد للناس على المقاومة، ودحر أولاء للغزاة حتى تشعل حيل الجغتائي وتواطؤات الكبراء نار الفتنة، وتكون الهزيمة التي سيحمل الجغتائي بعدها من (مثقفي) المدينة المنكوبة من يحمل إلى مدينته، وتتحقق نبوءة بلابل.

إلى ذلك كله، وفي سائر الرواية، بقيت أيضًا حكايات السلطان والجغتائي. وهي تعزز ما تقدم ـ وبالمخيلة المحمومة دومًا ـ الإشارات إلى يومنا وإلى غدنا، سواء تعلقت بالعوام أم بالمثقفين أم بالحكام أم بعواصف الصحراء. ولئن كانت تلك الإشارات هي بلاغة التاريخ، فهي أيضًا سحر الحكاية، وبها توقعنا رواية خيري الذهبي في (فخ الأسماء).

1- سلام عبود: يمامة: في الألفة والأُلالف والندامة [1]:

تندرج روايات اللحظة الأندلسية في السيرورة الروائية التي ابتدأت مع جُرجي زيدان ومعروف الأرناؤوط، ولم تنته بأمين معلوف وفوزية رشيد وبنسالم حميش وربيع جابر ورضوى عاشور... وصولًا إلى سلام عبود في روايته (يمامة: في الألفية والأُلاف والندامة)

---

[1] دار الكنوز الأدبية، ط1، بيروت 2002.

وحديث الرواية والتاريخ يستدعي قضايا شائكة وعديدة، من الالتباس بالهرب من الراهن وبالنوستالجيا، إلى البحث في المصادر والمراجع، إلى التناص معها أو المضارعة اللغوية أو الولع والانبهار بكبائر ما مضى وبصغائره.. ويتجدد ذلك الحديث من نص إلى نص مما فارت به الرواية العربية في العقدين الماضيين بخاصة، ليس على مستوى الناقد وحسب، بل على مستوى الكاتب أيضًا. وهذا سلّام عبود ينوه في صدارة روايته (يمامة..) باعتماد الجانب التاريخي في روايته على مجموعة من المصادر العربية والغربية ـ أليس هذا بتحصيل حاصل؟ ـ يعدد منها (طوق الحمامة) لابن حزم، و(مصارع العشاق) للسراج القارئ، و(حي بن يقظان) لابن طفيل، (وأخبار النساء) لابن قيم الجوزية. أما الأهم فهو ما يلي من تنويه الكاتب بصنيعه الأدبي في المادة التاريخية، حيث يقول: "أما النص الأدبي فقد احتوى طائفة من الأحداث أُخذتْ بتحوير طفيف من كتب التراث العربي. ولم يتوقف الأمر على ذلك، فقد جرى نقل عدد غير قليل من النصوص: عبارات وجملًا وأحيانًا فقرات طوالًا، ولم يجر تعليمها، وتمييزها عن النص القصصي، لكيلا تبدو جسمًا غريبًا يقطع سياق التلقي عند القارئ، وتجنبًا للنبو جرى تذويب تلك النصوص في سياق النص القصصي بالتحوير والتعديل، أو عن طريق دسها دسًا خفيًا".

إن الحفر الأدبي في التاريخ هو في هذه الرواية إذن، وبحسب كاتبها، نقل وتحوير وتذويب وتعديل ودس(خفيف)، وكل ذلك كرمى للقارئ: أين هي إذن مقتضيات ذات النص، مهما يكن للقارئ منها؟

أمام مثل هذا السؤال، ليس المعول عليه ما يرسل الكاتب في تصدير للنص أو في سواه، بل المعول عليه هو النص وحده. ونص سلّام عبود توسل التناص، من صريحه بما أورد من آيات قرآنية وأشعار مثلًا، إلى درجات لعبه الأخرى العديدة، التي تقوم جميعًا على تمثّل المادة التاريخية أو الوثائقية، وإعادة إنتاجها كما يتطلب الفن، كيلا ينزلق الروائي إلى حلبة المؤرخ، فلا يكون روائيًا ولا يكون مؤرخًا.

لقد اختار سلّام عبود في روايته لحظة أندلسية أخرى غير لحظة سقوط غرناطة التي استهوت المبدعين الآخرين، إذ عاد إلى ما قبل ذلك، بحثًا عن جذور السقوط، كأنما يضاعف ويعمِّق الحفر في جذور الراهن، فكانت قرطبة فضاء رواية (يمامة..) وكان عبد الله بن يعيش بطل الرواية المثقف وضحية الاستبداد والفساد الناخرين في الجسد القرطبي ـ الأندلسي، فإذا

بـ "قرطبة زينة الدنيا، تبدو مثل جثة هامدة"، منذ مستهل الرواية، حيث يؤوب إليها ابن يعيش من منفاه القريب في أليشانة.

ومنذ مستهل الرواية يتكشف بناؤها عن مواطن طويلة ومدججة بالسرد التاريخي، تقدم بناء مؤسس الخلافة الأموية في الأندلس (الناصر) للزهراء، كرمى لجاريته، ونكبة الزهراء على يد البربر، وبناء المدينة التجارية والسياسية (الزاهرة) وهدم الخليفة الرابع المهدي لها، كذلك يأتي بناء ووصف مسجد قرطبة، وهرب المستكفي وشغور الخلافة، وتقديم المجاهد بن منصور.. وإذا كانت مواطن السرد التاريخي هذه تحتشد في البداية، فهي ستتراخى من بعد، ليغلِّب نهوض بناء الرواية بسرد الأحداث في الحاضر الروائي وبوصف نثار جغرافيا المدينة، والأحوال النفسية لشخصياتها الرئيسية، وبخاصة البطل. وسينتزع الحوار الغلبة من الوصف ومن النجوى وسواهما من التقنيات، فيبدو متأرجحًا بين الإيجاز والرشاقة، وبين الإطالة والإبهاظ. ويتوزع ذلك كله على الماضي وعلى الحاضر الذي يمضي بالرواية قدمًا إلى تعليق ابن يعيش في الساحة لحرقه هو وكتبه، ثم بقاؤه معلقًا فيما الفتنة تندلع والناس يعزلون الخليفة، فقرطبة لم تعد بحاجة إلى خليفة، أمويًا كان أم أيًا كان.

كان ابن يعيش قد فرّ إلى أليشانة بعد مصرع صديقه الخليفة عبد الرحمن. وفي بداية عودته يلتقي مصادفة الجارية (حور)، التي تأخذ بلبه، وتدعي أن اسمها يمامة. ومن خولة زوجته وابنة قاضي سبتة، إلى إيزابيلا الجارية النصرانية التي استهوته في منفاه، إلى يمامة ـ حور ـ تلح الرواية على العشق الذي يؤنث الفضاء الروائي في سبتة وأليشانة، وبخاصة: قرطبة. ويظهر هنا بقوة فعل (طوق الحمامة) و(مصارع العشاق) في جسد الرواية وروحها، سواء عبر ابن يعيش أم عبر خولة ذات الأب العربي والأم البربرية، التي تجيد اللسانين العربي والبربري، وباعها النخاسون اليهود في سوق فردان بعد سبيها، فاشتراها صديق لابن يعيش، ثم قدمها له. وإذا كانت خولة تبدو كشهرزاد، تشفي زوجها بالحكي من فعل نكبته، وتحتضن عشقه ليمامة، فالأمر يبلغ ذروته عندما يقبض على الرجل، وتتحول الرواية إلى واحدة من روايات السجن السياسي المعاصر الفذة، ثم تظهر يمامة باسمها الحقيقي (حور) جارية لسجّان ابن يعيش، وهو المجاهد ابن منصور.

بعد مشاهد التعذيب في قلعة رباح، مما يورث ابن يعيش العمى بعصارة الصبار، والعجز الجنسي، وبعد نقله إلى قصر ابن منصور، تظهر يمامة التي فرض عليها سيدها الرتق

لأنها رفضته. ولأنها المؤتمنة والمقربة إلى سيدة القصر ـ إلى حد الاشتباه بالسحاقية ـ يوكل أمر السجين لها، وهي التي علقته أيضًا منذ تلك المصادفة الوحيدة. كذلك ترعى العاشقة معشوقها، وتتزوجه في سرهما، وتشتبك الأسئلة على ابن يعيش: "أهي حور أم يمامة، أم كلتاهما؟ أهي إجبار أم اختيار أم اجتيار؟" و"أهي إيزابيلا أم يمامة أم كلتاهما" و"أهو عبث محض! جنون أم حكمة! أين المعاني"، كما تشتبك الأسئلة على ابن يعيش منذ يبدأ تلميذه السابق ابن مسروق بالتحقيق معه فيما كتب وفيما يعتقد، فكأنما تترجع أصداء محاكم التفتيش الراهنة التي تلاحق الكتّاب والكتابات في الفضاء العربي اليوم. وينتهي الأمر إلى أن يقدم ابن يعيش لابن مسروق إقرارًا بتهمه طالبًا الغفران، فيصدم حور التي تكشف آنئذٍ له عن سرها ـ في مفاجأة ميلودرامية ـ ، التي تعدّ لفرارهما، لكن ابن يعيش اليائس يستسلم، فيقاد إلى المحرقة.

تتوزع الرواية على عشرين فصلًا، تؤكد منذ البداية على تأنيث الفضاء: "قرطبة مولاتي ـ خولة: سبتة أم قرطبة ..." وتذكر بعنونة أحمد يوسف داود لفصول روايته (فردوس الجنون) كلما أمعنت في المضارعة اللغوية التراثية، ومن ذلك أن يكون العنوان حديثًا نبويًا. ويبدو في المتن الروائي ضغط تلك المضارعة، مما حدّ من التنوع اللغوي الذي تضطرم احتمالاته في الرواية. فإذا كان الصوت التراثي الجهير يستوي فيما يتصل بحوارات ابن مسروق وابن يعيش، عبر تهميشات الأخير على كتاب المرزباني (أشعار النساء) أو الخوض في أمر المعتزلة والإيمان بالله.. فذلك الصوت نفسه يأتي ضاغطًا عندما تنده يمامة مثلا "يا طول حزناه مما أرتنيه عيني"، أو عندما يخص إيزابيلا التي يعلمها ابن يعيش العربية بالإنجيل (في ترجمة اسحاق بن بلشك القرطبي من اللاتينية)، أو عندما يخص اليهود.. وبالطبع، يناط ذلك كله بسطوة السارد التي تتبدى في السرد التاريخي، وفي الشرح ـ إتلاف عصارة الصبار للعينين مثلًا ـ وفي الترميز بالمرأة الذي أعقب حديث اللذة، لنقرأ: "خولة وإيزابيلا وترا اللذة، هما النشوة والسكينة، خولة هي السكينة الممتعة، وإيزابيلا هي نشوة الإيناس والصبر. أما حور ويمامة فهما مزيج شيطاني من المتعة والألم". على أن الرواية ظلت ـ على الرغم من ذلك ـ صوتًا خاصًا في السلسلة الروائية التي تحفر في التاريخ، وتروي مكابدة مثقف الأمس ومثقف اليوم في العشق والمعرفة وعصف الفساد والاستبداد.

3.ثائر تركي الزعزوع: السلطان يوسف [1]:

في فاتحة روايته (السلطان يوسف) يقص علينا ثائر زكي الزعزوع أنه مضى إلى أنقرة في مهمة صحفية (شباط – فبراير **1995**) وحلّ ضيفًا على كليم أوغلو رئيس تحرير القسم الثقافي لجريدة (خبر). وقد صادفت ذلك زيارة الرسام الإيطالي المعروف جوزف جابيري، السوري الأصل، والستيني. وفي لقاء الثلاثة يكشف جابيري أنه حفيد السلطان يوسف (واسمه الأصلي يوسف جابر يوسف) الشهير في منطقة البوكمال على الحدود السورية العراقية، موطن الزعزوع نفسه، الذي انطلق إثر عودته إلى سورية، مما يحفظ من السيرة الشعبية للسلطان يوسف، إلى البحث في المراجع والمصادر التالية:

1– من التاريخ الشعبي الفراتي – بيروت **1964**، للدكتور عادل سالم، وهو مكتوب بالفرنسية، وقد ترجمه سامر الأزهري.

2– الفرات السوري وما حوله – دمشق **1972**، للدكتور ألبير رشيدة.

3– الحركات السرية الدينية والسياسية في المجتمع العربي الإسلامي في القرنين التاسع عشر والعشرين للدكتورة الألمانية كاتلين، ف، ويندور.

4–كنت عسكريًا في المشرق . دمشق **1964**، للميجور الفرنسي سيباستيان ديدييه، وبترجمة فراس الشكر.

5– رسائل السلطان. بغداد **1969** لجامعه ومحققه ومقدمه جاسم الراضي.

أما المصادر الشعبية الشفوية التي تتبعها الزعزوع، فيذكر أنها شحيحة وقليلة، ومنها التسعيني الحاج إسماعيل أصغر أخوة السلطان، كما يذكر أنه زار بيت عبدالله العاني الذي ولد فيه السلطان، ولا يزال قائمًا بعد **142** سنة من تشييده.

وفي فاتحة روايته ينفي الزعزوع، كقاص، اهتمامه من قبل بالتاريخ. ويحدد دافعه إلى كتابة الرواية بالانقطاع فترة عن كتابة القصة، كما يحدد نهجه فيها بجمع أكبر قدر من المعلومات، والتوفيق بينها، متجنبًا قدر المستطاع خيال كبار السن وكذبهم، وكل ذلك كان التماسًا منه إلى نوع جديد من الكتابة، لم يكن قد جربه.

---

[1] اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999

قد يكون من الضروري هنا أن نبيّن أن الكاتب ينتمي إلى الجيل الشاب الذي ظهر في العقد الماضي في سورية، وابتدأ شاعرًا، إذ صدر له عام **1994** (لأنه الوقت.. لأنك امرأة)، كما يصدر له هذا العام (المسافر). وإلى المخطوطة القصصية التي يذكرها في ثبت أعماله (الليلة الثانية من شباط) كانت قد صدرت له رواية (رحلة زاعم) عام **1997**. وعلى الرغم من أن هذه الرواية قد عبرّت هونًا، شأن الكثير من إبداعات الجيل الشاب في الرواية وغيرها، فإنها رواية بالغة التميز، بما انطوت عليه من تجريبية في البناء، ومن استثمار للأسطوري والخارق في السرديات الشعبية الشفوية، وبخاصة الديني منها. كما تلفت في رواية (رحلة زاعم) النكهة المحلية الحارقة وتهجين اللغة، والانديا ح بين التاريخي والمتخيل، وبخاصة في شخصية زاعم، مما ينادي بناء الكاتب لشخصية السلطان يوسف في روايته التالية (السلطان يوسف).

وعلى أية حال، تمضي الروايتان بقارئهما، من دعوى التاريخ والبحث الماهد وإعلانات الكاتب إلى لعب التخييل وجمالية الكتابة. وبالتالي، فلا يهم أن يكون صحيحًا أم لا كل ما سبق من الكاتب، وفيه ما يشي بأن المرء مقبل على صنو لواحدة من روايات جُرجي زيدان، أو أنه مقبل على كتاب في التاريخ، ما دام الكاتب نفسه، في تلك الفاتحة، يسمي عمله بـ (الكتاب)، بعدما ما سماه على الغلاف (رواية). أليس من الطريف والملبس ـ من بعد ـ أن يختم الكاتب روايته بهذه الإشارة: "فكما بدأت الحكاية فإني أنهيها، ولا بد أن أعترف بأن كل الأحداث والشخصيات هي خيال، وأي تشابه بين الواقع وبينها هو مصادفة".

لقد جاءت الرواية في ثلاثة فصول، تصدّر كل منها مقتطف من واحدة من رسائل السلطان الثلاث، وتتبع أولها ولادته ونشأته، مستهلًا بمشهد موت راجحة، وبقصة تلك الهندية التي جاء بها عبدالله العاني (جد السلطان) طفلة، وبانزواء زوجها جابر (والد السلطان) في الجامع إلى أن تخرجه منه جورية، فيتزوجان.

من قصة فرعية تفضي إلى قصة فرعية وتشتبك بها، تتوالى الرواية بالاسترجاع غالبًا وبالاستباق نادرًا. والأهم في ذلك ما اكتنف ولادة ونشأة يوسف مما يؤهله ليكون السلطان، فجده يهدهده بالآيات ويروي له الحكايات التي سيرويها الطفل الذي يحفظ القرآن في العاشرة، ويدير الدكان في غياب أبيه، ويميل في مراهقته إلى الوحدة، حتى قال فيه تاجر "ابن

جابر العاني ولي من أولياء الله، في فمه لسان ينطق بالعجائب". وسيقول مثل ذلك مجاهد، حين يكون السلطان يوسف قد التحق بثوار غوطة دمشق ضد الاستعمار الفرنسي: "قد وضع الله فيك سرًا نعجز عن فهمه، أنت تشبهنا ولا تشبهنا، ولهذا فأنت ترى ما لا نراه. اسمك مفتاح عمليتنا، لأنك فتحت عيوننا على أمور لم نكن نعرفها".

تتكرر قصة (راجحة) مع (عجية) التي تنشأ مع يوسف، حتى إذا رآها في مراهقته عارية تغني، صعق ولازم الجامع كما فعل أبوه من قبل، لكن (عجية) تخفق فيما أفلحت فيه (راجحة)، ويلبث يوسف في الجامع يقرأ في التراث الصوفي (ابن عربي والغزالي وابن الفارض والحلاج) حتى يقع الزلزال الذي سيوّرِث شقًا في ظاهر البلدة.

بليلة الزلزالة ـ أو الزنزالة كما ما زال يقال في ذلك الشرق السوري – يبدأ الفصل الثاني من الرواية، إذ يخرج يوسف إلى الشق ويختفي فيه، وعجية تناديه كل نهار إلى أن يأمرها صوت أن تتهيأ كعروس، عندئذٍ يظهر لها يوسف ويتزوجان وينجبان والد الرسام الإيطالي، فيما يكون الأتراك قد اقتادا والد السلطان إلى الحرب، وشقيقه خليل قد أخذ يقود المقاومة، ليلجأ مع المقاومين إلى الشق، ويلتقي بشقيقه الذي ينظم حياتهم: نوم النهار وإحياء الليل، وتقسيم المكان إلى كهف الأرواح حيث تقيم عجية وابنها، وكهف النظرات حيث يقيم يوسف، وكهف الأحلام حيث يقيم الآخرون، وسيسمي السلطان يوسف رسائله الثلاث بأسماء الكهوف هذه.

إبان ذلك يكون الأتراك قد رحلوا، والفرنسيون قد حلوا، فيواصل من في الشق المقاومة، ويقسِّمهم يوسف إلى جماعة التموين وجماعة الحافظين وجماعة السائرين، معلنًا سلطنته على المكان، ومنَّصبًا منهم (عبد الناصر) أميرًا، حتى إذا أمضّ الأمر اثنين منهم، وآبا إلى ذويهما، قبض الفرنسيون على أحدهما، فأفشى سر السلطنة، وظفر بها الفرنسيون.

هنا يبدأ الفصل الثالث، بعودة والد السلطان بعد ستة عشر عامًا من اقتياد الأتراك له. وتحمل أم جاسم الراضي على المعتقل، وتفر بمن فيه إلا السلطان الذي يقتاد إلى سجن القلعة في دمشق، ومنه سيفر ويلتحق بالثوار إلى أن يقضي وهو في الثامنة والثلاثين. ويختم الكاتب الرواية بملحق يجلو ما حل بابن السلطان الذي يهرب إلى بغداد ثم يرحل إلى المغرب فإيطاليا، ليتزوج وينجب الرسام الإيطالي. وهذا الملحق يذكِّر بما ختم به الكاتب روايته

السابقة (رحلة زاعم) فيما سماه (قصص قصيرة جدًا) تضفر وتطلق ما تقدم في المتن من الحالات والمصائر العالقة.

لقد تدخل السارد علانية مرة واحدة في رواية (السلطان يوسف) حين سرد بين قوسين سقوط الدولة العثمانية ودخول الإنكليز إلى البوكمال، قبل الفرنسيين. وفيما عدا ذلك توسلت الكتابة أسطرة الشخصية، من السلطان إلى والد مصطفى إلى السيدية... كما توسلت الشعبي في الغناء والتطبيب الجسدي والنفسي وأنسنة الطبيعة وفي الخارق، وتلونت اللغة جراء ذلك، ولكن بحدود دنيا، كما في لغة السيدية، بخلاف ما تجسد في الرواية السابقة (رحلة زاعم). ولئن كان أثر قدوم الكاتب من الشعر إلى الرواية أقوى في هذه الرواية من تاليتها، فقد جاءت الأخيرة إضافة متميزة إلى ما يتواتر في سورية من حفر الرواية في التاريخ، وليس من الرواية التاريخية، والمهم أن الرواية قد اكتسبت بثائر زكي الزعزوع كاتبًا جديدًا يؤكد وعدها من الأجيال الجديدة.

4ـ شعيب حليفي: رائحة الجنة [1]:

بعد رواية (زمن الشاوية ـ 1994)، تأتي رواية شعيب حليفي هذه (رائحة الجنة) أشبه بجزء ثانٍ تتصدر سبع ملاحظات للقارئ، أبرزها ما ينفي المرجعية، وما يطالب القارئ بالامتناع عن التأويل، كما ألفنا من كتاب كثيرين، نشدانًا للتقية، ربما سيحرض على تقري المرجعية في الرواية، وعلى التأويل.

وفي مستهل كل فصل من (رائحة الجنة) يثبت الكاتب مقتطفًا ما، وتوجيهًا منه للقراءة (اللسان ما فيه عظم ـ اللهم نعوذ بك من فتنة الكلام...). وإلى هذا التبويب، يلجأ الكاتب إلى الحيلة الأليفة للتمييز بين زمني الرواية: الماضي والحاضر، فيجعل للأول المستوى الطباعي الأسود (الغامق) وللثاني المستوى العادي، لكن ذلك لا يُراعى دومًا، لعلةٍ في الطباعة، أو لسواها.

هكذا تعجل البداية بما كان من استيطان الشاوية ومكارطو، لتبدأ سيرة هذا الشطر من الريف المغربي، ولتحضر الرواية الأولى من انطلاقة الرواية الثانية. ومن نهاية القرن التاسع عشر إلى نهاية الحرب الثانية تمضي (رائحة الجنة) من الريف إلى سوار المدينة (حي التناكر قرب باب المرسى) إلى فضاء الآخر الأوروبي (فرنسا ـ ألمانيا). وتشتبك المفاصل والتحولات

---

[1] منشورات الرابطة، ط1، الدار البيضاء 1998

التاريخية بحيوات الشخصيات الروائية، فيقايض (عبو الريح) الناس أرضهم ببضاعة مخزَّنه، بينما كان (علي الشاوي) جد الشلوية، قد قال عندما صار قائدًا وساومه الملاكون: "والله لو وضعتم الوطن، ترابه كله من ذهب، وشجرة أعواد ند مشتعلة، على يميني، ووضعتم على شمالي الشمس والقمر، لن أتخلى عن الشاوية، والتي هي من تراب وزمنها من نار".

لكن (عبو الريح)، وشريكه الألماني (مانيسمان) وأولاد (ولد المخزِّن) الذين صاهرهم الألماني، يستولون على الشاوية، ويصير (عبو الريح) محميًا دوليًا لفرنسا وألمانيا وبريطانيا، حتى ضد المخزِّن. وببدعة المحمي، وبدعة المخالط للنصارى بالتجارة والمال، يشل الحق ويسود الباطل، فيما يقبل الاستعمار، وينزح (عبد السلام الشيدي) إلى حي التناكر عند (سيد الساهل) والد شامة التلميذة المتخايلة. ويتعمد الحب بين شامة و(طوير الجنة) ـ كما يلقب والدها عبد السلام ـ بمهاجمة (بابور) الغزاة والسيطرة عليه. ويعجز جنود الريح (الاستعمار) عن ردع القادمين من الشاوية، فيتقدمون بباخرةٍ جديدةٍ، وينجزون سيطرتهم، وتتوالى صور المقاومة، فالجنرال الفرنسي داماد ينتقم من مكارطو، والمناوشات الليلية المتفرقة تتواصل، وتقوم ثورة الأعشاش وحرب تطاون ومعركة ايمسلي، ويقود عياد ومنصور المقاومين.

من هذه العناصر تندفق الرواية بشخصياتها من جيل إلى جيل، وتستقل من الجزء الثالث (الفصل بالأحرى) كل شخصية بسرديتها، من مُحَّد الشيدي (ابن عبد السلام) إلى سعيد الريح (ابن عبو الريح) الذي يبيع أملاك أبيه بعد موته، وينتقل إلى مركز حضري آخر هو (بسطات). وستبرز مع الحرب العالمية الثانية مسألة (الآخر) بالتحاق مُحَّد الشيدي بالجيش الفرنسي، على الرغم من أنه لم يصدِّق من خطب: (انتصار فرنسا انتصاركم أنتم). وبهذا تغدو الباخرة، فمرسيليا، فمعسكر (دونكيشوت الأعمى) في باريس ـ حيث مقاومة الألمان ـ فضاء للرواية بعد الوطن (الريف ومراكز الحضر). وسنرى مع مُحَّد الشيدي زميله الحطاب العبدي، راويًا في الفصل ـ الجزء ـ الخامس لمغامرة والده (احديدان) في مطلع القرن: حبه لعبدية وهو سجانها في قصر أبيها، فرار الحبيبين السجينين، إعادة عبدية إلى القايد ورميها في بئر مهجورة، نجاة (احديدان) وزواجه. وقد جاءت هذه القصة الفرعية عبر المونتاج الذي يوازي بين الماضي ـ زمن القصة، والحاضر ـ الحرب، حيث يلتقط مُحَّد الشيدي الجنود الألمان ليلًا، ويصطنع حادثًا للسيارة التي يقودها، فيقضي على حمولته من الجنود الفرنسيين أيضًا، ويلجأ إلى بيت الإغريقية، فيوهمها أنه من سلالة الأنبياء، وأن ولادته في الشاوية كانت

عجيبة، إنما جاء إلى فرنسا ليجلب لها الانتصار. لكنها تسأله: لماذا لم تطرد بنبوءتك الاستعمار من بلادكم؟ فيقول لها: نحن دعوناهم ليجلبوا لنا علومهم، ثم سنطردهم. وهذه النقلة الروائية هي المجلى الأكبر للعلاقة مع الآخر، فإذا كان السابقون يقولون: "دائمًا كان الآخر يستعبد البلاد والعباد، ويتاجر في الكرامة والأعراض، ويجد القلوب الضعيفة والعقول الخفيفة التي تساعده على تنفيذ جرائمه "فإن (مُحمَّد الشيدي) يسمي الإغريقية (ريمة)، والآن، في زمن الآخر وفضائه، وبزواج مُحمَّد الشيدي من أرتميس. وحين يغادر مع قائده الفرنسي ـ دونكيشوت الأعمى إلى الداخل الألماني، يترك بذرته في رحم الإغريقية بيسيوس، ويحمل الشاوية في أعماقه، ويوصيها، إن وضعت ذكرًا، أن تسميه باسم جده هو (علي الشاوي) وإن وضعت بنتًا أن تسميها باسم جدتها (شامة)، وكان ـ مثل الحطاب العبدي ـ قد روى حب شامة وعبد السلام وزواجهما. فبدت شامة هنا، وحيث حضرت في الرواية، شخصية تشم القارئ بوشمها، مثل عبدية.

ينتأ تقويل الشخصية الروائية فوق احتمالها في هذا الشطر من حياة الشيدي، ليؤدي مقولة الرواية في العلاقة مع الآخر. وبسوى ذلك تبدو الرواية متناعمة بنكهتها الحارقة التي قد تكون ساعدت عليها المتناصات من الغناء المغربي، والتوشيه بالعامية من دون إثقال، لكن الأهم هو الحضر الحاضر لفضاء الوطن، وبالطبع، الشاوية بخاصة، حيث تفعمنا رائحة الجنة: رائحة الأرض ورائحة دخان الحرائق، وحيث تلك الشخصية الروائية الفاعلة بامتياز: الريح، التي نسبت إليها (عبو الريح) والفرنسيين (جنود الرريح). وكما ابتدأت الرواية بالريح الصفراء القادمة من جهة المزامزة وراحت تهب بالأدجنة، ولم تعد ريحًا واحدة، ستختم الرواية، في انتظار الريح الأخرى التي ستقتلع الرداء والأحلام من جذريهما.

لقد أومضت (رائحة الجنة) في سبيل الآخر، غير ما عهدنا طويلًا من شأن الرواية العربية مع الفضاء الريفي، وليصحّ ما قالت شامة عن اندغام الأزمنة الثلاثة، من الفضاء الريفي إلى فضاء الوطن: "التاريخ: "كيف نتذكر الماضي دائمًا، وحينما يتعلق الأمر بالجنة والشاوية، نندفع إلى المستقبل؟".

5. محمد الأشعري: جنوب الروح [1]:

بموت (الفرسيوي)، وهو أول من استوطن دوّار (بومندرة) تبدأ رواية (جنوب الروح) لمحمد الأشعري، في الصباح الرمضاني الأول. وتتوالى رسوم ذلك الريف المغربي عبر الموت والثأر والأعياد الدينية والأفراح والأتراح والأولياء. وعلى الرغم من استئثار الكبار، فللصغار حصّتهم من ذلك، كما في صلاة الاستسقاء، أو التبرك بالطفل المشوه (ادريس). لكن الرسوم جميعًا تأتي في حراك الهجرة الريفية. فبالهجرة من النقاط المبعثرة إلى الدواوير، نشأت القرى. والثأر كان مسبِّب هجرة (الفرسيوي) الكبير بأسرته، بعد قتل كبير أسرة القلعي. كما كانت مقاومة الاحتلال الفرنسي مسببًا جديدًا للهجرة، فإثر ثورة عبد الكريم الخطابي هاجر إلى السنغال من هاجر. وبعد الاستقلال صار للهجرة وجهة جديدة، إلى أوروبا، فازدهر الريف بما أرسل المهاجرون إلى ذويهم، لكن المدينة (المغربية) اجتذبت القرى المزدهرة، فصارت للهجرة وجهة جديدة، وتقوضَ الازدهار.

وكما ابتدأت الهجرة الريفية بنزوح غامض، نحو نهاية أكثر غموضًا، ورسمت رواية (جنوب الروح) مصائر المهاجرين في الوطن وخارجه، وصولًا إلى عودة (مُحَّد الفرسيوي) إلى (بومندرة) وبقاء ابنه (مزيان) في الرباط، وكذلك: عودة (عمار بن سالم الفرسيوي) من ألمانيا، فهل هي إذن سيرة انقراض المكان التي سيتقفاها (مزيان)؟

لقد توسلت (جنوب الروح) الحلين الروائيين الأليفين: أجيال أسرة الفرسيوي، والمفاصل التاريخية. لكن الرواية تخلَّصت من مألوف الحلين بكسر استقامة الزمن حينًا، وحينًا بتجسيد الأحداث والتحولات التاريخية في حيوات الأفراد والجماعة: الحب والجوع والجفاف والانتخابات القروية ومعركة وادي الدشر والمجاذيب، وبخاصة: الموت، فروزنامة الرواية هي روزنامة الموت، وأداتها هي الحكاية المتجذرة في التراث السردي، كما يقولها . يعيشها مُحَّد الفرسيوي، الشخصية المركزية، على الرغم من كثرة الشخصيات، المعارف منها والنكرات.

فهذا الذي اختفى خمس سنين بعيد زواجه، وأشيع موته، عاد إلى (بومندرة) بعد موت أبيه، ليحدِّث الناس عن أحوال الريف، ثم يجابههم بالحقيقة، فهو لم يكن في الريف، إنما يخترع ويخرف، مطورًا ما يعرفونه. ويتحول (مُحَّد الفرسيوي) من راوٍ للأخبار إلى راوٍ للحكاية، فيحكي لزوجته الثانية (فضيلة) سيرًا لأولياء ومجانين ومغامرين وعشاق وضحايا وجلادين،

---

[1] منشورات الرابطة، ط1، الدار البيضاء 1998

ويصوغ شذرات من حيوات مبتدعة، ونتفًا من أحلام واستيهامات، وأحاجي الليل والنهار. ومُحَمَّد الفرسيوي اشتغل في هجرته حمَّالًا وفرانًا وبائعًا متجولًا وسمسارًا صغيرًا... بعدما التقى (سوالف) في عيد المولد، وهام خلف هذه المرأة ـ الطيف مخبولًا، وأدمن حلقات الحكواتية للسيرة الهلالية ولألف ليلة وليلة، ثم تحول إلى حكواتي، فتعثر لأنه ابتدأ كالآخرين بحكاية قمر الزمان وولديه الأمجد والأسعد، لكنه انطلق عندما أخذ يروي سيرته كجزء من ألف ليلة وليلة، منذ نشأته حتى لقاء (سوالف). وعندما ترك (الحكي) آب إلى (بومندرة)، وأقام مع نورية حتى ماتت أمها، فعرضت عليه الزواج، لكنه اختفى تاركًا لابنه (مزيان) دفترًا يضيق بشبكة الأسماء المتقاطعة التي سيلعب بها مزيان، وهو يتقفى سيرة انقراض المكان.

لقد افتتحت (جنوب الروح) بمشهد اكتشاف العجوز هموشة لموت (الفرسيوي) الكبير. وسرعان ما يتواتر السرد على إيقاع الموت: (سلام) الذي بلغ مائة وعشرين سنة يسرد من خلال القبور، ثم يموت، وتعقبه زوجته (كنزة). ومثل الموت سيلي الاختفاء، ومنه بخاصة ـ سوى ما تقدم من اختفاء مُحَمَّد الفرسيوي في النهاية ـ اختفاء خطيب (يامنة) الفاسي، وهو الحدث الذي سيطلق (يامنة) كشخصية روائية بامتياز، تعزف عن الزواج بعد اختفاء الفاسي، وتصبح حرة، تجلد بلسانها من تشاء، تكلم الرجال بما تشاء، تخلد المقاومة بأشعارها، تفضح البخلاء، لتغدو في المحصِّلة ضرورة للدوّار، ويتقدم الحب فيه بفضلها، فهي من تبوح إليها النساء بأسرارهن وأوجاعهن، وهي التي تزوِّج قبيحة بيت شعر، لكنها في النهاية تنصرف للتسبيح، وتقضي بميتة عجائبية.

وبمثل هذه العجائبية تتغلل شخصية (سوالف) أيضًا، فهي تستولي على (مُحَمَّد الفرسيوي) طيفًا وحقيقةً. وبفعل ومضتها يندفق بالحكي بعدما ارتجع عليه. وبفعل اختفائها يسعى إلى مراكش، فتومض له، ثم تختفي، فيهيم مخبولًا وزاهدًا، ويزور قبر ملك الجن، لتكشف المرأة البدينة سره، ويعزف عن النساء، ويطوف ناثرًا الحكايات ومتهجدًا باسمها، ليلعب أخيرًا لعبتها، ويختفي عندما تعرض عليه (نورية) الزواج.

هكذا يرسم مُحَمَّد الأشعري الشاعر الذي استمالته الرواية ـ كما استمالت حسن نجمي وابراهيم نصر الله وخليل صويلح وسعدي يوسف وفاضل العزاوي وشوقي بغدادي واللبناني عباس بيضون وسواهم ـ عقودًا من تاريخ الريف المغربي، معتمدًا بخاصة على ضمير الغائب، سوى الفصلين الخاصين بمزيان، إذ يرويهما بضمير المتكلم. كما يعتمد الكاتب على الحوار

الذي تغلب عليه العامية المغربية، فتؤكد نكهتها، ولكن بقدر ما تقف دون قارئ عربي غير مغربي. ولعل المرء لا يغالي إن رأى في مكنة مُحَمَّد الأشعري ذلك الاشتغال الانثروبولوجي الذي رآه مُحَمَّد سليم فيما كتب عن رواية (جنوب الروح)[1].

6- العبودية في الرواية العربية

في فجر الرواية العربية، منذ انتصف القرن التاسع عشر، مالت روايات جمّة إلى هذه اللحظة التاريخية أو تلك، مستبطنة أسئلة حاضر الكتابة. وقد تواصل هذا الميل في القرن العشرين، حتى بات للرواية التاريخية العربية خلال قرن مدونة كبرى، تتلامع فيها أسماء سليم البستاني، جُرجي زيدان، كرم ملحم كرم، مُحَمَّد فريد أبوحديد، معروف الأرناؤوط، عادل كامل، مُحَمَّد سعيد العريان، عبدالحميد جودة السحار، وصولًا إلى نجيب محفوظ. ولئن كان هذا النمط من الرواية الذي يتعكز فيه الفن الروائي على التاريخ، وبخاصة تعليق الخيال على الوثيقة، لم ينقطع، منذ انتصف القرن العشرون، وبدأت قيامة الرواية العربية تقوم، فقد اندفعت الرواية في مغامرة فنية أخرى، لم يعد يصح فيه ولا يكفي معه القول بالرواية التاريخية، لذلك دأبت على القول بالحفريات الروائية التي اتقدت على إيقاع زلزال هزيمة **1967**. فبعد ثلاثية نجيب محفوظ ورواية صدقي اسماعيل (العصاة) قبل الزلزال، توالت روايات جمال الغيطاني وعبدالرحمن منيف ونهاد سيريس وخيري الذهبي وواسيني الأعرج وسميحة خريس وآخرين كثيرين منهم من سنرى رواياتهم في هذا البحث، ومنهم كاتب هذه السطور.

من اللافت في جديد الحفريات الروائية العربية ما قدمت من تسريد للعبودية سواء في تاريخ قريب أم في تاريخ أبعد، فلماذا كان ذلك؟ وهل للروايات المعنية ما يميزها في مدونة الحفريات الروائية؟

1- سلوى بكر: كوكو سودان كباشي:

تعود سلوى بكر في روايتها (كوكو سودان كباشي – **2015**) إلى القرن التاسع عشر. وتتمثل الروايةُ الوثائقيَّ الذي انبنت عليه، والمتعلق بالكتيبة، (الأورطة) المصرية السودانية التي شاركت في الحرب الأهلية في المكسيك وجوارها (**1863–1867**).

كانت فرنسا (نابليون الثالث) تعد المكسيك من ممتلكاتها عبر البحار. وقد طلبت العون من مصر على عهد الخديو سعيد ومن بعده الخديو عباس، فجرى تشكيل الأورطة في

---

(1) مجلة عالم الفكر، الكويت 1999

الغالب من العبيد الذين اصطيدوا في مناطقهم في السودان والنيل التحتاني، أو بيعوا في أسواق الخرطوم، ومنهم من تعنونت الرواية باسمه (كوكو سودان كباشي) النوبي الأصل الذي اصطيد وانتزع من موطنه في جبال النوبة.

تتنضد الرواية في ثلاثة أنضاد، يقدم أولها الساردة المحامية خالدة مصطفى اسماعيل، التي تشبك حاضر الكتابة بالماضي، فتسرد من حياتها شطرًا، ثم تسرد في النضد الثاني من الماضي شطرًا في (لعبة) أوراق عثمان حُفي النوبي الذي كان من عناصر الأورطة. أما النضد الأخير فهو (ورقة أخيرة) تسقط من أوراق عثمان حُفي.

بفضل مهنتها – المحاماة – تعري خالدة سوءات الحاضر –المجتمع ومؤسساته. وقد التقت في هولندا برودولفو فرديناندو المصري من جهة الأم، والمكسيكي من جهة الأب. وطلب رودولفو من خالدة العون في تقفّيه لأثر جده عثمان حُفي، وزودها بأوراق – مخطوطة الجد التي جاءت بلغة القرن التاسع عشر. وكان عثمان قد خطّها أثناء انخراطه في مشاركة الأورطة في الحرب المكسيكية، إذ كان إمامًا للجند.

تتبلور رؤية الرواية فيما يخاطب به رودولفو خالدة عن جده الأكبر إذ يعدّه (نهّابًا) جاء للمشاركة في نهب ثروات الهنود الحمر وإبادتهم في أمريكا اللاتينية. ويروي رودولفو أن جدته كانت عبدة لجده، وأنها أنجبت منه والدة رودولفو. لكن الجد لم يمنح اسمه للجدة جرياً على العادة العنصرية في ذلك الزمن، ونقرأ: "أما جدي المصري فقد جاء يشارك في الحرب الأهلية عندما بلغت عمليات النهب الاستعماري ذروتها بين الدول الأوربية المختلفة والمستوطنين الأمريكيين الذين راحوا يقضمون قطعة" أو أخرى من أراضي الهنود الحمر الذين أبادوهم في أمريكا الوسطى، وها أنا الآن وكما ترين – نتاج كل هذا" (ص**36**).

لكن رؤية الرواية لا تكتمل إلا بما تنبض به الحكايات النوبية والسودانية عن الأجداد الذين حاربوا في أصقاع شتّى. وعلى الرغم من ذلك فهم محرومون من الجنسية المصرية. ويشتبك بذلك ما في نسب عثمان الذي لم تكن والدته إلا جارية أعتقها والده، وتزوجها في قرية حُفي السوهاجية. وفي النسب أيضًا أخت لعثمان سُرقتْ وبيعت، مثلها مثل الملازم فرج الذي خطفه النخّاسون طفلًا من جبال تقلي وباعوه في أسوان.

أليس للمحامية خالدة الناشطة في جمعية نصرة الحق الإنساني أن تحلم إذن بأن يحاكم كوكو سودان باشا وعثمان حُفي وكل من سيق في الأورطة إلى الحرب، أولاء الذين اختطفوهم

وباعوهم وساقوهم، وأولهم نابليون الثالث وتلك الـ (فرنسا) التي ترعى تجارة العبيد تحت شعارات الثورة الفرنسية، وتقرن العبودية بالعنصرية كما في اعتقاد الأطباء الفرنسيين في الحملة على المكسيك بأن مرضًا غامضًا في المكسيك، لا يصيب السود؟!

محمد المنسي قنديل: كتيبة سوداء:

الأورطة (الكتيبة) التي في رواية (كوكو سودان كباشي) هي نفسها في رواية (كتيبة سوداء) لمحمد المنسي قنديل. والقماشة التاريخية واحدة إذن في الروايتين، لكن عناصر شتّى، وزوايا نظر مختلفة تتمايز بينهما، وقبل ذلك وبعده، وبه، لكل رواية جماليتها.

تفتح رواية (كتيبة سوداء) صفحة (السخرة) منذ عهد إبراهيم باشا. لكن الأهم هو ما تفتح من صفحة العبودية. فتاجر العبيد النوبي ود الزبير يبيع لرئيس القبيلة أربعين عبدًا مقابل خمس بنادق، ويغريه بأن البنادق ستكون أداته في توطيد وتوسيع سلطانه. ويتحول العبيد إلى جنود في جيش الجهادية – جيش الخديوي. وسيكونون في عديد الأورطة السوداء الذي بلغ خمسماية.

هكذا يترامى عالم الرواية من أعماق الغابات الإفريقية إلى المكسيك، ومن مصر إلى فرنسا وبلجيكا. ويصخب هذا العالم بالحروب وبالمؤامرات والأطماع والوحشية والصراعات في البلاطات وعلى الجبهات. وترمح بخاصة شخصية العبد الأسود الذي يفر من اصطياده فتوقعه رصاصة. وفي الكتيبة سيكون هذا الذي يُسمّي بالعاصي قائدًا لمجموعة، وستختاره الأمبراطورة مرافقًا وحارسًا ثم عاشقًا. وبينما يمضي الجنون بالإمبراطورة يصير العاصي واحدًا من ثوار كومونة 1867. وفي دلالة مؤثرة، وفي وشفافية يختم الكاتب الرواية بطفلٍ ينجبه جوفان الذي يتعلق بمكسيكية، في إشارة أخرى وأخيرة إلى ما بين الذات والآخر.

1- حمّور زيادة: شوق الدرويش:

يعود حمور زيادة في روايته (شوق الدرويش) إلى القرن التاسع عشر، حيث يحفر فيما يمكن أن تدعى بسنوات الجمر في التاريخ السوداني. وتتمحور الرواية حول شخصية بخيت منديل الذي اختطفه تجار العبيد عندما هاجموا قريته، وباعوه في الخرطوم إلى سيد أوروبي سينتهك إنسانية العبد، ويضاجعه مرغمًا أربع سنوات، حتى إذا فتحت المهدية الخرطوم وطردت منها الإنكليز والمصريين، اختفى السيد وتحرر العبد. ومن ممارسة بخيت لحريته كان تردده على الحانة ليشرب المريسة (الخمر)، حيث يقبض عليه، ويودع السجن عقابًا على

جريمة الشرب. وينسى بخيت في سجن السايرِ سبع سنين حتى دخل الجيش المصري عقب سقوط الدولة المهدية، فتحرر بخيت، ومضى إلى مريسيلة حيث خطط للانتقام ممن تسببوا في مصرع محبوبته حواء – ثيودورا.

في الرواية نقرأ: "الوقائع أمواج تغطي ما سبقها بنشوة شريرة، فيعجز بخيت عن إدراك ما يحدث". ولعل هذا المقبوس على صغره أن يرسم اللعبة الفنية التي لعبتها الرواية وهي تحفر في التاريخ. وفي هذا الحفر تتلاطم مشهديات الجور التركي والعبودية والفقر والمجاعة والزحف المصري الإنكليزي إلى السودان، ومنه التنصير، وهنا تبرز شخصية ثيودورا الاسكندرانية المولد اليونانية الأبوين، والراهبة التي تحضر إلى السودان مبشّرة. وتلتقي ثيودورا ببخيت الذي يتعلقها، بينما كانت في البداية تؤثره ولكن كعبد، كما كانت تنظر إلى السود عبيدًا، وهي البيضاء المسيحية، وهم المسلمون الكفار. لكن ثيودورا ستخص ببخيت بدفترها التي تسجل عليه يومياتها، وهذه تعلّة روائية أخرى للحفرية التاريخية.

بسقوط أم درمان تقع ثيودورا في الأسر، ويقسرها سيدها على أن تسلم، ويسميها حواء ولأنها ترفضه يأمر بختنها، وينتهي الأمر بقتلها. وسوف يكتشف بخيت من أوقعوا بها، فيبدأ بالانتقام منهم بعد خروجه من السجن. وهكذا جاءت (شوق الدرويش) مورّاة بالحب والوجد الصوفي، وصبوة الحرية ووحشية المستعبدين للعبيد.

سميحة خريس: فستق عبيد:

بعد روايتها (بابنوس) تعود الكاتبة الأردنية سميحة خريس إلى السودان في حفرية روائية في التاريخ، وذلك في روايتها (فستق عبيد). غير أن فضاء الحفرية يترامى هذه المرة من السودان إلى الجزائر وإسبانيا بخاصة، ولتكون العبودية والزنوجة عنوانًا لهذا الفضاء، منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى نهاية الحرب العالمية الثانية. أما اللعبة الروائية الكبرى فهي لعبة الأصوات، حيث تقدم كل شخصية سرديتها (بضمير الأنا)، ولا يكون للساردة بضمير الغائب إلا نصيب يسير.

تبدأ حكاية الجد كامونقة باختطافه وسوقه إلى زريبة العبيد، حيث يبيعه النخاس للتيجاني تاجر السمسم الكردفاني الذي لا أغلال لديه للعبد ولا سوط. وقد غدا العبد كامونقة خادم سيده وحارسه وأمين أسراره. ويقتحم الملخص السردي الحكاية، كما سيلي

مرارًا في الرواية، لتقدم الوقائع التاريخية، ومنها ثورة المهدي. وكان المهدي قد منع بيع العبيد في أم درمان، وضم الرجال منهم إلى جيشه أحرارًا.

يعبر التيجاني وعبده في سوق الإماء، حيث ينادي النخاس على بضاعته: هذه زَرْقة (شديدة السواد) وهذه مفصّدة (مكوية) وهذه صفرا مولّدة (دمها أبيض أسود) وهذه دينكاوية وهذه في سنونها فلجة.. وتقدح شرارة كامونقة إذ يرى العبدة التي سيسميها اللمون، وستكون الجدة كما هو الجد، إذ يلبي التيجاني رغبة عبده بشرائها وتزويجها له. وحين يزور التيجاني خليفة المهدي يركب على كامونقة عفريتٌ اسمه (الجهاد) مضمرًا طلب الحرية، فيترك وامرأته التيجاني، وينخرط في جيش الخليفة الذي يخوض الحرب ضد المصريين والإنجليز، وهنا ينتأ الملخص السردي / التاريخي، مثله في هزيمة حاكم دارفور أمام المصريين والإنجليز أيضًا.

يفر كامونقة وزوجته من الحرب إلى قبيلته الموسومة بالمجانين. ثم يرحل الجد وأسرته إلى (نيالا) حيث يزرعون سهل الرمل الأصفر بالفول السوداني، أي ما يعرف بفستق العبيد، لأنه يمكن أن يوقع المرء في العبودية. فقد كان الواحد من قطاع الطرق و(الجلّابة) يكمن خلف شجرة، ويمد كفه لطفل جائع هامسًا (مجاوه مجاوه) أي: حبات الفول السوداني، وبذا يخطفون الأطفال ويبيعونهم. لكن كامونقة صار يزرع الفستق ليشبع الأطفال، ولا يمضون إلى العبودية بأقدامهم.

بعد جدّها، تتولى (رحمة) السرد، وهي التي كانت حكاياته تضجرها، بخلاف السامعين. وكجدها، تبدأ حكايتها باختطاف (النهاضين) لها، وسوقها مع الفتية الطرائد بسلاسل الأقدام والدوائر الخشبية الثقيلة التي تغلّ الأعناق. ويبيع النخاس الجزائري اليهودي رحمة إلى التاجر البرتغالي ساراماغو الذي يناديها رفمة، فيكون لها اسم ثان، كما كان لجدها اسم أول هو (سيد) قبل أن يُسمى كامونقة، ثم صار له اسم (معتوق).

كان اليهود الجزائريون من أصل فرنسي، كما تخبر الساردة، سادة تجارة العبيد على البحر المتوسط. وكان النخاسون يهرّبون العبيد تفاديًا للدوريات التي تبحث عنهم، وبخاصة بعد اتفاقية جنيف لإلغاء الرق. لكن العبيد ظلوا يتدفقون على أوروبا وأمريكا الموقعتين على الاتفاقية. وهكذا يمضي ساراماغو بالعبدة الزنجية الشابة التي تشبه المهرة إلى مرفأ الجزائر، حيث ينزلان عند صديق مسلم، ويدّعي ساراماغو أنهما زوجان. وإذ يضاجع رفمة المسلمة

تراه ودودًا ودافئًا، وتحب أن يكونا رجلًا وامرأة، ولم تعد تتذكر عبوديتها. وعندما صعدت ثانية إلى السفينة، أشاحت عن سلسلة العبيد الذين باتوا في نظرها أشياء لها لون قاتم. وتتألق الرواية في هذا التصوير لدخيلة رحمة، كذلك عندما تعود أمةً وساراماغو سيدًا على السفينة المبحرة في بداية الحرب العالمية الثانية إلى جبل طارق. ولئن كان البحر قد عقد هدنة غريبة بينها وبين البيض على السفينة، فباتت بوعي منها وتخطيط فردًا في جماعة، فقد أنجزت القطيعة مع ساراماغو الذي أصابته بالذعر جرأة نظراتها الاحتقارية له. وفي تلك اللحظة قررت رحمة أن تصير بيضاء، وجمدت مشاعرها، وكبرت زمانًا لا يعد ولا يحصى وهي ترى سيدها مرتبكًا ومتصاغرًا في طريقه إلى قريته، وبذا انضافت العنصرية إلى العبودية في أوشام الرواية.

منذ هذا الموضع في الرواية، تبدأ الشخصيات في التكاثر، حتى لتشبه نثارًا. وسيحكي كل منها حكايته، فتتشظى الرواية حكايات، منها ما يواصل الحفر في تاريخ العبودية، ومنها ما يواصل حكاية رحمة، فحكاية ابنتها. وبداية ذلك تكون مع وصول ساراماغو وعبدته إلى قريته ومزرعته (ديدو): الشهيرة بعنبها ونبيذها، وحيث يطأطئ أمام استبداد زوجته كارولينا ابنة الكونت.

تلاقي رحمة الجلد والخنق عندما تدنّس (العبدة الوثنية) السقف المقدس / سطح الكنيسة. لكن العقاب الوحشي، ومنه سوط نيتا شقيقة ساراماغو، لم يخدش روحها إلا عندما حُبست في حظيرة الماعز. وكل ذلك لن يكون بذي بال عندما يفتضح حمل رحمة التي ستتكتم على سرها مع ساراماغو. وطال التحقيق في حمل رحمة ذكورّ المزرعة، وجُلِدَ العبيد منهم، وشُويتْ أذرع الخادمات. وقد حملت الوليدة اسم (الكريولو) الذي يعني سودًا يجري في دمائهم بياض آبائهم. وتتدافر الشخصيات الثانوية، بينما الرواية تمضي إلى نهايتها، التي تتولاها الوليدة بخاصة، وكذلك سانشو الذي يطلب منه ساراماغو أن يدعي أن حمل رفمة منه، ففعل. ويتكشف سانشو في النهاية، وبلا مقدمات، عن مثليّ متعلق بالزنجي بيدرو الذي يعزم على مغادرة معشوقه، لكن سانشو يعيده عبدًا له. أما رحمة فتفقد النظر ويتآكلها الجذام، وتعهد بحبة الفستق التي أنجبتها، ولا شبيه لها، إلى ديقو القادم من موطن رحمة. وهكذا يسمي ديقو لوشيا بـ (تركية) ويتزوجها ويعود بها إلى حيث بدأت الرواية.

لشمسة الإماراتية في هذه الرواية مشروعها الكتابي. وفي حوار بينها وبين عاشقها المصري هادف تتحدث عن مشروعها فتقول: "أريد أن أكتب سيرة عبدة من خلال العالم القديم منذ الستينيات إلى الآن، أكتب عن العالم الهامشي الذي ينمحي من الذاكرة، رغم أن العبودية ألغيت. أما هادف نفسه فيخاطب شمسة: "عليك أن ترصدي التغيرات الاجتماعية والسياسية الحادثة، ومدى تغير الطبقات وزحزحة القيم بين السادة والعبيد والمهمشين والوافدين المقيمين".

ليست رواية (ريحانة–2003) غير هذا الذي قالته شمسة وقاله هادف. وليس ذلك غير إشارة أولى للسيري في الرواية مما سيتعزز بما تسوق الرواية من أخبار الانقلابيين على الحاكم في الشارقة، وهجرة المنقلب عليهم ـ بفتح اللام ـ إلى القاهرة. كما يتعزز هذا الشطر من لعب الرواية بما سيتوالى فيها من (الحفر في التاريخ) ومن محاولة تسريد الوثيقة، سواء ما اتصل من ذلك بالانقلاب أم بما هو أكبر شأنًا في الرواية: العبودية.

تسرع الوثيقة عارية لتقدم المعلومات التاريخية حرفيًا، ومضفورة بين الأقواس، مما يتعلق بتجارة اللؤلؤ وتجارة الرقيق والإنكليز. وإذا كان مثل ذلك سيلي في الرواية، فسوف يتوالى أيضًا تصريف المعلومة عبر سيرة ريحانة وعلى لسان شمسة نفسها. وحيث ينهض البناء الروائي من التفاصيل اليومية في البيت والجامعة، وبخاصة بعدما تولت شمسة السرد، وتنحّتْ ريحانة جزئيًا منذ انتهى ثلث الرواية الأول.

تترك ريحانة زوجها حبيب وترحل إلى القاهرة مع (عمتها) أي سيدتها التي ورثتها عن أبيها، وهي والدة شمسة. وترعى ريحانة شمسة في طفولتها. ومنذ هذا الشطر المبكر في الرواية يتلون السرد بلعبة الضمائر.

تتنازل السيدة عن ملكية ريحانة لأختها صفية التي تعود بالعبدة إلى البلاد. وعبر علاقة ريحانة بالنوبي الأسود عم عبده، تأتي إضاءة أخرى للعبودية، فينتأ تاريخها منذ عمرو بن العاص والفراعنة وبيبرس. كما تأتي إضاءة مماثلة عبر القصص الفرعية، كقصة عليونة أخت ريحانة التي انضمت إلى فرقة خموس للغناء والرقص. فعبر هذه القصة تصرف الرواية مقتطفات من المسعودي والقلقشندي. وثمة أيضًا قصة العبدة صالحة التي تخرج من بيت المعتمد البريطاني حاملة صك حريتها. وهكذا تشتبك قصص الماضي بقصص ما سيلي:

صاحبة فرقة المعلاية خميسة / أم ريحانة مهيرة الخبلة والعبد الأسود رشود / العبودية في زنجبار التي تفرد الرواية لها فصلًا (معلوماتيًا) خاصًا / محراك الذي يلبس لباس امرأة / إعتاق المالكة صفية للعبدة ريحانة وإعتاق العبد حبيب / استئجار حبيب وريحانة بعد عودتها له لأسرة تخدمها... وفي هذا الدفق الحكائي والتفريع القصصي تبدو ريحانة مقلدة لسيدتها، كما تبدو لسانًا للساردة إذ تقول: "أنا أريد امتلاك نفسي من خلال هذا العالم، لكن لا أعرف كيف أسجن بحريتي". وهذه التي كانت عبدة بجسد حر صارت نموذجًا آخر لم تحلم به، وسيلي أن جسدها كان حرًا عندما تزوجها حبيب. ولكل ذلك تشترط على حبيب أن يطلق زوجته الثانية فطوم حتى تعود إليه.

تقيم الرواية تناظرًا بين عبودية ريحانة وحياة شمسة التي ترى أن المجتمع لم يتحرر، وأن قيم العبودية ما زالت قائمة. وتستقطب الجماعة الإسلامية ناصر ابن العبدة ريحانة، فيلتحق بالأفغان العرب، وتنبثق التأرخة من جديد بما تحشده الرواية من تاريخ الجهاد في البنجاب. وبعودة ناصر إلى القاهرة باحثًا عن أمه ريحانة التي اختفت، تبرز رمزية مفتاح السجن الذي احتفظت به شمسة وأعطته لناصر العائد قائلة: "هذا ما ظل من ريحانة، يمكن تقدر تفتح به سجنك".

مريم الغفلي: أيام الزغنبوت:

تعود مريم الغفلي في رواية (أيام الزغنبوت – 2016) إلى مطلع القرن العشرين في الإمارات العربية المتحدة، حين كان الموت ينتشر كالنار في الهشيم، كما تصور الرواية. فالطعام والكساء بورقة من الحاكم. ولأن الطعام فُقِدَ، أكل الناس الزغنبوت فمرضوا. ومنهم من باع من أطفاله، فبثمن واحد يُطعم أربعة. والزغنبوت هو بسكويت جرى توزيعه في ساحل عُمان خلال الحرب العالمية الثانية، ويقال إن الذرة الحمراء صعبة الإعداد والهضم.

يأتي هذا الاسترجاع لذلك الماضي أثناء أداء الشخصيات المحورية للعمرة، والسرد يحدو: "أيها الزمن المنسي.. هل أصبحت تاريخًا يُروى؟ ومن يرويك؟". كما يحدو ببرنامج الملك السعودي فيصل الإصلاحي ذي النقاط العشر، والمؤرخ في 1962/11/6، حيث ألغت النقطة العاشرة الرق.

من التماعات الماضي الكاوية تبرق بخاصة ذكرى اختطاف أم عبدالرحمن وأختها إلى القلعة التي تضيق بالمخطوفين والمخطوفات وتتناسل القصص، كقصة أم حسن ورضيعها

اللذين باعهما زوجها ليطعم الطفلين الآخرين. وسيلي ما يكمل ذلك في أوراق أم حنان التي كانت مخطوفة في القلعة أيضًا، وبيعت للشيخ عبداللطيف وزوجته الحاجة نورا، فنشأت العبدتان كابنتين للسيدين إلى أن حاول الشيخ الاعتداء على إحداهما. وبعد وفاته تابعت الحاجة نورا أمومتها للعبدتين اللتين ستظل حكايتهما سرًا حتى العمرة التي يتفجر الماضي أثناءها. واللافت في رواية (أيام الزغنبوت) هو إلحاحها على ما تسميه (الرق الجديد)، وتعني العمالة الأجنبية، فالرق الجديد حل محل الرق القديم، إذ "يتغير الرق بتغير العصور".

خالد البسام: ثمن الملح:

شكّل سؤال الأديب البحريني ناصر مبارك الخيري لجريدة المقتطف المصرية عام 1910، العتبة الأولى لرواية خالد البسام (ثمن الملح – 2016) كما يلي: "ما قولكم في بيع الرقيق: أفضيلة هو أم رذيلة، فإن كان الأول فلماذا يصادره الغربيون، وإن كان الثاني، فلماذا لا يقول بتحريمه رجال الدين في الشرق؟ ويقول الغربيون إن على هذا الداء الإسلام والمسلمون، فهل هذا صحيح؟ وإن لم يكن كذلك فما سبب تأصله حتى صار يصعِّب قطع جرثومته من الشرق؟"

من هذه العتبة الوثائقية تمضي رواية (ثمن الملح) إلى وثيقة أخرى، فتنفتح بها على احتفال رأس السنة الأولى من القرن العشرين في مقر الحاكمية البريطانية في مدينة المنامة البحرينية. ثم تلي البرقية – الوثيقة التي تنقل تحرير البحرية البريطانية لثمانية عشر عبدًا قرب مسقط على متن سفينة عمانية متجهة إلى دبي لبيعهم فيها. وقد فرّ العبيد، لكن أحد دلاّلي بيعهم عثر عليهم، ونقل إلى الكولونيل روبنستون أن من العبيد من يريد العودة إلى أسيادهم أو بيعهم مرة أخرى، فهم يرفضون الحرية. وستبين برقية – وثيقة أخرى أن معظم الرقيق المستوردين في مدينة صور العمانية، لهم رواج، وقد بيع الطفل منهم بمائة وعشرين دولارًا، وبيع العبد الذكر بمائة وخمسين، والفتاة بسعر يتراوح بين مائتين وثلاثمائة.

بعد هذه البرقيات تبدأ السردَ العبدةُ حنا من أسرة سيامي الحبشية، منذ بيع أبيها لها وهي ابنة الرابعة عشرة، وتروي حنّا من عبودية أبيها وخصاء الأمير له، وتعليق الخصيتين على باب المخصي بعد ولادة حنا التي تروي أيضًا من عبودية أمها الزنجية. وتأتي المشاهد المروعة من ميناء مصّوع العماني، حيث تحتشد السفن بالعبيد تحت حراسة مشددة من عبيد أشداء في انتظار الإبحار إلى جدة، ومنها إلى مكة والمدينة. ومن سوق العبيد تعصف مشاهد التجار

والدلالين وشيوخ العشائر والجمهور، وخيام الكشف عن العبدات بعد بيعهن، وبيع العبد عاريًا. والعبدة عارية.

كانت العبدة الرواية حنا من نصيب التاجر البحريني الفارسي الأصل مُحَمَّد ابن نصري الذي سمّاها (عبدة). وفي مقامها الجديد بين يدي عائشة زوجة التاجر، أحست عبدة أنها تولد من جديد وهي تحاول أن تتعلم اللغة والتقاليد العربية. وتظهر شخصيات العبدات الأخريات كالزنجبارية ميمونة والحبشية أم الخير. وتصف عبدة (حنا) المعاملة الوحشية العنصرية العبودية "لأننا ولدنا ببشرة سوداء (...) هذا هو ذنبنا وهذا هو عارنا".

تحدد الرواية هنا زمنها بسنة 1903. ويترهل السرد بالملخص الخاص بحياة التاجر مُحَمَّد بن نصري. بيد أن السرد والشخصية المحورية سيتألقان كلما اتصل الأمر برقص عبدة وأول ذلك هو حفلة التاجر، حين شعرت كأن من حولهم هم العبيد لجسدها ورقصها وإثارتها، وليست هي العبدة.

تلك كانت "ليلة من الحرية" فرح بها العبيد والتجار والأمراء والإنكليز. وقد دفعت الليلة بعبدة إلى الجرأة فعوقبت بالسجن في القبو، حيث عالجت الوحشة والوحدة بالرقص في الظلام. ومن بعد، وفي التماعة كبرى أخرى في الرواية، تمضي عبده إلى الكنيسة الأمريكية في المنامة، وتشاهد الفرقة الموسيقية فينطلق السؤال: "لماذا هؤلاء العبيد سعداء بالمسيحية، ويعبرون عن تلك السعادة بالموسيقى؟ ولماذا نحن نشقى بعبوديتنا طوال الوقت؟". ويلوب السؤال: "هل الدين هو الذي يسعد أم لون البشر؟" وسيقول العبد العازف صموئيل لعبدة: "المسيحية الآن أعطتني الحرية ولا أريد أكثر من ذلك".

يقطع سردَ عبدة تقريرٌ لوزارة الاستخبارات البريطانية عام 2005 ورسالة الحاكم الجوابية، مما يتعلق بتجارة العبيد، وسيتكرر ذلك بعد استشراء داء الطاعون. أما الساردة فستقدم قصة عتق العبدة ثمة من عبيد سيد منصور الذي سيعتق أيضًا العبدة شيخة. ويتلون السرد بقصة أم الخير إيبابا التي سترويها بنفسها، وبرسالة إسماعيل إلى أبيه التاجر مُحَمَّد بن نصري ملخصًا قصة نجاحه وزواجه في مدينة شيراز. ثم تركز الساردة همها في عشق بركات لها وعشقها له، وفي طرد التاجر لعبدة، وإيواء موزة لها ثم شرائها من مالكها، وفي قصة موزة الأرملة وعشيقها العبد الخادم سالم. ومن الحكايات الفرعية هنا ما يرويه المترجم الهندي من معاناة العبيد الذين يشتكون في الحاكمية يوميًا على أسيادهم.

في المنعطف الجديد صار سؤال التخلص من العبودية يلهب عبدة: "أريد أن أصبح حرة". وفي سنة 1908 يساعدها بركات في تقديم طلب العتق إلى الحاكمية. وبعد حصولها على الورقة التي تمنحها العتق تلطمها موزة بما منح الرواية عنوانها: أنت يا ثمن الملح "هل تعرفين أنك لا تساوين حتى ذرة الملح؟ يا ثمن الملح الرخيص". وعلى الرغم من أن عبدة التي ترفض تبديل اسمها، تحصل على حريتها، إلا أن العنصرية تلاحقها، فيتخلى بركات عنها لأن أهله يرفضون زواجه من سوداء: "يريدون من السود أن يكونوا خدمًا لهم فقط وعبيدًا تحت أقدامهم". وتختم عبدة الرواية بقولها: "ما زلت عبدة .. لم تنفع الورقة ولا الحاكمية البريطانية في تغييري إلى حرة".

8- نجوى بن شتوان: زراريب العبيد:

تحفر رواية نجوى بن شتوان (زراريب العبيد–2016) في الزمن العثماني وصولًا إلى الاحتلال الإيطالي لليبيا. وتختار الكاتبة لحفرياتها فضاء جحيميًا في سوار مدينة بنغازي، حيث زراريب – زرائب العبيد السود، وحيث تشتبك العبودية بالعنصرية، وتفتك المجاعة والجفاف ووحشية الأسياد البيض بالبشر، فيفرون إلى المدينة لقطاء وشحاذين، حتى ليرى فيهم الباعة خطرًا يواجهونه بالعبيد الذين يستخدمونهم لمطاردة وعقاب تلك الجحافل السوداء، أما السادة البيض فيسوقون عبيدهم إلى الخدمة العسكرية بديلًا لأولادهم هم.

تبدو الرواية مركبة من قصتين كبريين هما قصة الأم تعويضة والابنة عتيقة. وإذا كانت الأولى محور الرواية بحق، فالثانية أقرب إلى الاستطالة التي أربت على الأولى بغير حق. وقد بدأت الرواية بهذه، حيث تلتحق الابنة بإرسالية إيطالية، فتتعلم التمريض وتتزوج من جوسيبي، إلى أن يظهر ابن عمتها علي بن شتوان، فتستفيق ذكرى أبيها مُحَمَّد بن شتوان.

في القصة الأولى، قصة الأم تعويضة، يومض الحب بينها وبين الأب مُحَمَّد، ويومض حملها وإنجابها والعقاب الوحشي الذي ينزله حموها بها، فيموت وليدها جراء العقاب، في غياب مُحَمَّد. وفي غياب مُحَمَّد تباع، وبعد عودته، سينطلق بحثًا عنها حيث يتواجد الزنوج، وحيث تجار الرقيق، إلى أن يعثر عليها بعد ما قضت سنة في بيت للدعارة. وبعد الاحتلال الإيطالي الذي أعتق العبيد والسراري، يتزوج مُحَمَّد وتعويضة وينجبان عتيقة التي تنشأ في زراريب العبيد، متوهمة أن أمها هي العمة صبرية التي تقضي في حريق للزراريب.

يسعى علي بن شتوان إلى أن يرد لعتيقة نسبها وصك الحرية مع الإرث. وفي الطريق إلى ذلك، إلى هذا المآل البداية/النهاية، تتوالد الحكايات والأساطير بلقطات سينمائية مفصَّلة ومقرَّبة ومتباطئة أحيانًا. وعبر ذلك تصخب العبودية والعنصرية والذكورية. فالبيض الأحرار يمارسون تقفيل الإناث منعًا لاغتصابهن. وهذا الطقس هو للأغنياء قبل الفقراء، لكنه محرم على السود، فالعبدة لا تُقفل ولا تُصفّح. وتتعزز هذه الذكورية الطبقية والعنصرية بـ (الخرقة) الثمينة التي تتبقع بالدم ليلة الدخلة، كما في حكاية حماد وفطومة. ويبلغ كل ذلك أقصاه في إدراك عتيقة أن ذوي البشرة البيضاء "أناس ليسوا مثلنا في كل شيء"، "لا يشبهوننا حتى وهم يشبهوننا"، وكذلك "كان البياض بيننا وبينهم، وليس السواد".

خاتمة:

تتوزع المدونة التي سبق تناولها بين السودان (رواية حمّور زيادة) والأردن (سميحة خريس) ومصر (روايتا سلوى بكر ومُحمَّد المنسي قنديل) وليبيا (رواية نجوى ابن شتوان) والبحرين رواية (خالد البسام) والإمارات العربية المتحدة (روايتا مريم الغفلي وميسون صقر). وتتلامح السيرية فقط في روايتي نجوى بن شتوان وميسون صقر.

لا تخفي الوثائقية نفسها في هذه المدونة، لكنها تتفاوت في التسريد، كأن لا تخلو من الفجاجة في رواية (ثمن الملح) أو تبدع في التخفي كما في أغلب الروايات. ومن اللافت أن أربعًا من الروايات كانت لكاتبات، ولعل ذلك يأتي في سياق الحضور الروائي المتواتر للكاتبة العربية. أما السؤال عن تركّز هذه الحفريات الروائية في العبودية – ومن ذلك أيضًا اشتباك العبودية بالعنصرية – فلعله في إقبال الرواية على العتمات التاريخية التي لم تكد تلتفت إليها بعد، ومنها تاريخ العبودية والعنصرية. وقد رأينا كيف كان القرن التاسع عشر. بخاصة موئل الروايات المعنية.

الفصل السابع

الزمن المستعاد روائيًا

ـ يوسف المحيميد: (فخاخ الرائحة)(1):

في محطة الحافلات تدفع المصادفة بالملف الأخضر الذي نسيه صاحبه، إلى يد (طراد) الهارب من المدينة. ومن استعادة طراد لما عاشه، إلى قراءته لما في الملف، تنبني رواية يوسف المحيميد (فخاخ الرائحة) من حكايات الماضي التي يشارك في سردها أيضًا السوداني توفيق العبد. وللرواية إذن ثلاثة رواة، سيكون نصيب الملف أدناها، بينما تتوزع فصول الرواية على طراد وتوفيق، فينفرد كل منهما ببعضها، ويشتركان في بعضها. وفي أغلب الفصول يتناوب السارد بالضمير الغائب (هو) مع توفيق أو طراد بالضمير المتكلم (أنا) على السرد.

ومنذ بداية الرواية ـ غير المعنونة، على العكس من الفصول جميعًا ـ يصب طراد لعنته على المدينة التي لجأ إليها صبيًا طائشًا وأعزل، كما يحدثنا السارد. لكن طرادًا سيبدو شابًا وهو يروي تحت عنوان (سجناء الرمال) ما جعله يفر من الصحراء إلى الرياض، فيتقلب فيها من منافسة العمال الهنود والبنغال في تنظيف السيارات إلى فرّاش وحارس لبنك وحارس لبوابة قصر ومراسل في الوزارة، حيث يُفتضح سرّ أذنه المقطوعة، ويبلغ ازدراء المدينة له قصيًّا، فيلعن البلد الجحيم والمدينة الجحيم، ويقصد المحطة جاهلًا بوجهته الجديدة. وها هنا تأتي المصادفة التي تقوم عليها الرواية بقدر أقل من الإقناع، إذ يعثر طراد على الملف الأخضر الذي سيقرأ فيه دفترًا من أربعين صفحة، هي مذكرات صاحبه ناصر. كما سيقرأ طراد وثائق ناصر، ويرى صوره. ومما يقرأ، ومما تستثير القراءة من الذكريات، سيتكشف ناصر عن ابن طراد الذي أنكره، بعدما رفض ذووه زواجه من تلك المطلقة التي عشقته وعشقها، وحملت منه، لكنه اختفى من عالمها، وتركت هي وليدها في (كرتون موز) لتنهش عينه قطة، قبل أن يُلتقط، ثم تتبناه سيدة من علية المجتمع، ثم تتخلى عنه، ثم.. إلى أن يستوفي الملف

---

(1) دار رياض الريس، ط 1 ، بيروت 2003.

حياة ناصر الذي سيحضر أخيرًا، ويخطف ملفه من يد أبيه، في مصادفة جديدة ومجانية، فالرواية لا تستثمر لقاء الأب وابنه لأول مرة. وبالتالي، لو حذف اللقاء، لما خسرت الرواية شيئًا.

على أن الأهم هو ما حققته الرواية من الفرادة في رسم شخصياتها، وبخاصة طراد وتوفيق ونهار، وكذلك في رسم فضائها المترامي بين السودان والرياض والصحراء. وسيكون اتقاد الوصف الوسيلة الفضلى في ذلك، ومنه ما أنسن الطبيعة، من الذئاب إلى النوق إلى شجر العوشز والشفلح والطلح والغضا.. وكذلك يأتي خرف والدة طراد، وجسد معشوقته التي تخلى عنها، وتفريغ حمولة الباخرة (قمر إفريقيا) من البهائم والرقيق...

ولئن كانت (الرائحة) تبدو مناط الوصف في الرواية، فهي أيضًا إيقاعها الكبير الذي يتصادى مع ما شرع يتواتر في الرواية العربية (رائحة الأنثى للزاوي أمين ـ في انتظار الحياة لكمال الزغباني ـ الأسلاف لفاضل العزاوي ـ باء مثل بيت مثل بيروت لإيمان حميدان يونس ـ الآرق لرشيد بو جدرة ـ وراق الحب لخليل صويلح..) وهو ما ينادي بقوة رواية باتريك زوسكند (العطر).

لقد شكَّلت الرائحة حياة توفيق وطراد أيما تشكيل. فالأول فيما يروي للثاني تحت عنوان (رحلة العذاب الأبدي)، وحيث يحفّز الثاني السرد بالسؤال، هرب طفلًا من قريته أم هباب وسط السودان، بعدما هربت أمه من سيدها وأحرق (الجلاّبة) القرية. لكن الطفل وقع مع الفارين في فخ الرائحة، فاصطادهم تجار الرقيق، ونقلوهم متنكرين بثياب الإحرام إلى من يشتري في الرياض قبل إعتاق العبيد وتحريم تجارة الرقيق. ولدى (أم الخير) مالكة توفيق، سيُخدَّر ويُخصى، وها هو يخاطب طراد بعد عشرات السنين: "في المرة الأولى بعت إنسانيتي برائحة شحمة وصرت عبدًا، وفي الثانية بعت رجولتي برائحة قطنة وصرت خصيًا!! قاتل الله الرائحة كلها، لو لم أملك آنفًا يا طراد، لو أنني فقدت أنفي مثلما أنت فقدت أذنك اليسرى".

أما طراد الذي تطيشه رائحة القهوة ورائحة سفود الشاورما ورائحة عوادم السيارات التي ليست "غير رائحة طيور النهار"، فقد نشأ في الصحراء يشم من أميال رائحة الإبل والرجال والذئاب، إلى أن وقع في فخ الرائحة. فهذا الذي كان يحصِّل لقمته ولقمة أسرته من قطع الطريق، وكانت الذئاب ترعاه من بعد وتحذره في آن ـ كما يروي في فصل (عراك طويل)

ـ سيروي في فصل (سجناء الرمال) مصادفته لنهار، وعراكهما، حتى الرهق، ثم تآخيهما واشتراكهما في قطع الطريق إلى أن يصادفا قافلة الحجاج التي ستوقع بهما، فيدفنان حتى الرأس في الرمل. ولأن طرادًا خان الشجر والشعبان والخباري والغياض والذئاب منذ آخى نهار، جاء الذئب إلى المدفونين تسبقه رائحته، كأنما شم رائحة آدمية، ونهش رأس نهار وأذن طراد الذي يتساءل: "هل الرائحة الزكية النبيلة الفاتنة، ذات الخيوط الطويلة المتشابكة الدائرة، الشبيهة بخيوط العناكب، هي التي أوقعت هؤلاء كما الذياب هل الرائحة ذاتها التي تشبه طفلًا يقود هؤلاء كالعميان في ظلام الدروب، هي التي قادت الذئاب العمياء في صمت الصحراء، وهي تقطع درب الشفلّح، تهرول صوب رائحة العرق والخوف؟".

كما غررت رائحة الشحم ورائحة المخدر بتوفيق، غررت رائحة الإبل بطراد. والذئب الذي كان "يكنس بخطمه الرائحة الآدمية المنسابة بفتنة فوق الرمل" سيدفع بطراد إلى المدينة، فرارًا من الصحراء، بعدما نهش أذنه. وفي الرياض، ومثلما كان شذى العطر النسائي النفاذ يفعل في سائق القصر، ستفعل في طراد رائحة معشوقته التي تشبه رائحة الحدائق والزهور الصباحية.

هذه (السحرية) التي للرائحة ستتعزز بما لسحر الحكاية بعامة في الرواية. فالرواية التي تنهض كاستعادة لما عاشه طراد وتوفيق، تتقدم حكاية فحكاية، سواء تجزأت الحكاية أم لا. ولا يكاد يخرج من ذلك إلا فصل (وثائق رسمية) الذي يقدم وثائق العثور على اللقيط وتسميته بـ (ناصر) بلغة بيروقراطية تنضاف إلى ما لوّن اللغة الروائية من النزر العامي البدوي أو السوداني.

هكذا يحكي توفيق حكاية اعتداء الأرتيري عليه، وحكاية (أبو يحي الحلواني)، من شرائه لتوفيق إلى دعوى عثوره على كنوز سليمان أو جالوت أو بني هلال ـ يتساءل توفيق مشيرًا إلى تجارة الرقيق: "هل نحن الكنز؟" ـ إلى إعارته توفيق لجاره العطار. وهنا تأتي حكاية خيرية بنت العطار في فصل (شهوة القمر) لتنفح المخيلةُ الشعبية والخرافةُ الحكايةَ بسحر أكبر، فعلى الرغم من التحذير المتوارث من نشر الملابس ليلة اكتمال القمر، تنشر خيرية ملابسها، ويشم ضوء القمر الفضي الرائحة، وتحمل خيرية وتلد البنت التي سينسبها الناس إلى أبيها القمر، لكن توفيق الخصي الذي يخدم خيرية، سيعرف سرها وينطوي عليه، وهو السرّ الذي يماثل سر طراد مع معشوقته وابنهما الذي أنكراه، مثلما يتماثل التشويه بين أذن

طراد وعين ابنه ناصر وخصاء توفيق، أو مثلما يتماثل فعل المخيلة الشعبية والخرافة في حكاية خيرية، معه في حكاية اختفاء (سياف) شقيق طراد الأكبر الذي اختطفته جنية وتزوجته وبات أعظم ملوك الأرض..

تبدو الحكاية حاجة روحية مسيْسة لتوفيق وطراد. وربما لذلك يخاطب الأول والثاني: "ولنضيء ليل الرياض النائمة كعجوز بدينة بالحكايات والحزن الطويل". ولأن الرواية قائمة بالاستعادة ـ الحكاية، اتكأ لعبها بالزمن، تقديمًا وتأخيرًا، على مثل هذه البداية من حكاية إلى حكاية: "ذات ليل ـ ذات صيف ـ ذات عصر ـ بعد سنوات.." وعندما تُستوفى الحكايات أخيرًا، ويخطف ناصر الملف الأخضر من يد أبيه، يمور في القراءة ـ على الرغم من فجاجة المصادفة ـ وجع شفيف ملء دهشة اكتشاف ذلك الفضاء الصحراوي والسوداني والمديني، الذي عجن توفيق من الرق إلى العتق، كما عجن طراد من البداوة إلى المدينة، وحيث بدا أن العبد ظل عبدًا، وهو يحمل ورقة حريته، ضالًا في الشوارع، لا يملك قوتًا ولا يعرف صنعة، وليس له ما ينافس به في سوق العمل ذلك الوجه اللبناني النظيف أو البنغالي الذي يعمل بأجر أرخص فأرخص، كما بدا أن البدوي ابن البراري والقبائل الحرة قد غدا مسخرة من حوله حتى لم يعد يطيق صبرًا، فقصدَ محطة الحافلات، ولكن إلى أين، بعدما صادف الملف الأخضر في بداية الرواية، وصاحب الملف ابنه في نهايتها؟

2- محمد أبو معتوق: جبل الهتافات الحزين(1):

من النادر أن يصادف المرء رواية عربية ساخرة. وقد يكون ذلك وحده كافيًا لدرس مثل هذه الرواية، (جبل الهتافات الحزين) لمحمد أبو معتوق ولكن بعد أن نبين أن المعنيّ ليس الرواية التي يكون للسخرية فيها نصيب. ولعل ضرب المثل برواية إميل حبيبي (الوقائع الغربية) أن يبين المقصود. فمن هذه الرواية ومن جملة الكتابة الروائية لإميل حبيبي، يمكن للمرء أن يبلور علامات كبرى للرواية الساخرة. وإذا كان ذلك في حضورٍ لما قيل في السخرية والأدب الساخر بعامة، وأقربه وربما أهمه كتاب بوعلي ياسين (بيان الحد بين الهزل والجد ـ دراسة في أدب النكتة)، فيمكن للمرء أن يعدد من تلك العلامات: كتابة الواقع الساخر، وليس واقع الساخر، تمامًا كما اقترح يوسف المحمود للقصة القصيرة الساخرة، كذلك: الاشتغال على المبالغة والتورية والغرائبية من بين مقومات فن الساتير، والاشتغال على تبادل

(1) وزارة الثقافة، دمشق 1992

الأدوار بين النقائض، والقياس على الخطأ، واستغراب المألوف، وتداخل العوالم، والمفارقة اللغوية، والمقلب، والمواربة، مما رسم بوعلي ياسين من بينة وتفانين النكتة. وقد يشدد بعضهم على أن يكون ذلك كله في فضاء الهامش والمدنّس.

على ضوء من ذلك تقبل القراءة على رواية محمّد أبو معتوق (حبل الهتافات الحزين) كرواية ساخرة بامتياز، فكيف تحقق لها ذلك؟

تتمحور هذه الرواية حول حامد الطروقي الذي غلب عليه لقبه (عجروم). وتتابعه الرواية من طفولته إلى شبابه في مدينة حلب، بين منتصف الأربعينيات ونهاية الخمسينيات. وتقوم السخرية في هذه الرواية أساسًا بتكوين المحورية، وبالزبالة. فلعجروم علاقة معرفة واكتشاف حميمة بالزبالة. والزبالة لها عالم متكامل غني ومعقد وآيل للسقوط وحافل بالإشارات الغامضة إلى ماض قريب، وهي خلاصة من خلاصات الوصول إلى المجد والسلطان، أما عود عجروم الذي ينكش به جبل الزبالة فهو بمثابة عصا الجنرال أو عصا المايسترو. وسيغدو جبل الزبالة مقام عجروم بعد طرد والده له، ومفجر وشاهد تحولاته، وفضاء أحداث كبرى، شخصية وعامة. كما تعلن الرواية أن هذا الجبل هو السرّة التي تربط حياة حي التضامن بالمدينة، موقّعةً ومنوعةً على لازمتها الكبرى "في الليل العميق والظلمة العميقة".

وتربط عجروم أيضًا بالماعز علاقة ود ومصارحة، فالماعز يحب الزبالة، وصريح حد التهتك. فمن بين الحيوانات العجماء والناطقة، هو وحده الذي لا يخفي عورة. ولقد شهد جبل الزبالة علاقة الفتى عجروم بالراعية علياء، والغزل أو الاتصال بالعض الذي سيغدو لغة عجروم العاطفية مع بنات خالته الثلاث، بعدما ينتقل مقامه من الجبل إلى بيت الخالة. كما سيغدو العض والخلط بين المعضوضات وباءً اجتماعيًا، مما سيقسم المدينة ويذر قرن الخلافات والانقلابات. هكذا يصبح (العض الغامض) ناظمًا لعلاقات الناس، ويطلق شعارات الحزب الشعبي فيها: (القوة ـ المواجهة ـ التضامن) فيخلط سورية بالعراق والأردن عبر الدعوات الشهيرة التي دوّت في نهاية الأربعينيات ومطلع الخمسينيات.

هكذا توحد السخرية بين الشخصي والعام، بين الحب والسياسة، فعجروم الذي يقع في هوى (هدى) بنت السياسي والملاك (الوزان)، يخاطب جبل الزبالة: "أيها التخمر البطيء

الذي يكوّن الصداقة، كيف يتكون الحب المفاجئ؟ أيتها العلاقة التي توحد بين النفايات الرخيصة والنفايات العظيمة، من يوحدني بها (بهدى)؟".

على مستوى آخر، وإثر الانقلاب العسكري الذي جاء باتفاقية التابلاين إلى سورية، تقلّب السخرية الروائية المواجع بين تمديد المجارير في الحي الشعبي وبين أنابيب النفط والكهرباء والرجولة، وما ابتدعت الرواية من وزارة للفحم والأنابيب. فالمجارير أطلقت الذباب، مما دفع بالمواطنين، بعد أن أعياهم اللطش والكش والذب، إلى أن يطلب الواحد من رفيقه أن يصفعه كلما رآه، عوضًا عن التسليم عليه ومصافحته، فكانت الصفعة تسقط مائة ذبابة وأكثر من على وجه الصديق.

وكما اشتغلت روايات جمّة على فترة الانقلابات العسكرية التي عصفت بسورية أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينيات من القرن الماضي، تشتغل رواية (جبل الهتافات الحزين). ولئن كانت هذه الرواية قد سمّت قادة الانقلابات (حسني الزعيم ـ سامي الحناوي أديب الشيشكلي)، فقد تلاعبت بأسماء الأحزاب، فالحزب الوطني (الشامي أساسًا) سُمّي: حزب الوطن، وحزب الشعب (الحلبي أساسًا) سُمّي: الحزب الشعبي، وحزب البعث سُمّي: حزب القلعة، والحزب الشيوعي سُمّي: الحزب الأممي، والإخوان المسلمون سمتهم الرواية، الحزب الديني. وتنادي هذه المواربة والتورية التعيين الروائي الذي يبتدع من تاريخ وجغرافية سورية تاريخ وجغرافيته، فتلجأ الرواية إلى التناص، وتثبت نص البلاغ رقم واحد للانقلاب الأول، فيبدو تبديل أسماء الأحزاب من السذاجة بمكان، لا تنفع فيها تقية ولا تفي بحق السخرية. وينتأ هنا بخاصة الحرص على الموازاة بين كل انقلاب وحدث ما في الحياة الشخصية لعجروم، وهو عمدة (الوزان) في الانتخابات، مع أنه طالب من الإعدادي إلى الثانوي!

ها هنا بدا عجروم مسخَّرًا لأداء المسرودية التاريخية بالأسلوبية الساخرة. لكن عجروم ظل ـ في المحصلة ـ شخصية روائية ثرية ومعقدة وديناميكية، بفضل ما وفرت له الرواية في نشأته وتطوره وعلاقاته. ولعل ذلك قد كان كافيًا لتقدم الرواية قراءتها التاريخية من دون نتوءات التناص أو اللاتعيين أو تحميل عجروم ما لا يحتمل. وربما كان ذلك بالتالي أوفى للدلالة الروائية على نزع التمجيد عن تلك الفترة من تاريخ سورية، والهزء برموزها السياسية والاقتصادية والسخرية منهم.

تنطوي الكاريكاتورية التي تظهر بها شخصية عجروم مثل أغلب شخصيات الرواية (القبضاي أبو الحسنين ـ خليل الأعرج..) على نبض إنساني حار. وتحشد الرواية من العام والخاص ما يؤهب لتطور الشخصية الروائية. على أن الرواية لا تخلو مما يثقل على ذلك أو على فنيتها بعامة، كالحرص على شرح دلالات جبل الزبالة، أو كتوسل الأقواس التي تعترض السرد بإضافة ما، حيث تبدو الاعتراضات مجانية غالبًا، ويبدو حذف الأقواس أوفى لانتظام السرد.

ومما أثقل على الرواية ذلك الحرص على إحالة قلعة حلب إلى رمز، وهو ما سبق إليه وليد إخلاصي ـ الحلبي مثل أبو معتوق ـ منذ عقود في رواية (أحضان السيدة الجميلة). فطالب الثانوي عجروم يمضي إلى القلعة ويحكي لها طويلًا عن محبته، ويطلب منها أن تكون ملهمته، لكن القلعة لا تستجيب. وعجروم يربط بين القلعة والحبيبة هدى الوزان، فيصدم عاشقها وصديقه خليل الأعرج، ويلوي خليل عن عجروم لأن الأخير يحب ابنة الوزان كما يحب القلعة. وأستاذ الجغرافيا يصيح بعجروم: القلعة هي المعرفة، والقلعة هي الناس. وهذا الأستاذ يسمي مؤجرته العجوز بأم القلعة، ويهجوها بمفردات القلعة: حبس الدم والسور التالف وخندق الأحزان...

على أن السخرية لا توفر هذا الترميز المتعالي، فعجروم يهتف: عاشت القلعة ولتسقط الأنابيب ـ أنابيب النفط ـ ويهتف: الحياة للقلعة وفلسطين وإسكندرون.

بالمقابل جاءت أنسنة الماعز تعبيرًا ساخرًا حارًا، ومثله جاءت أنسنة بغلة القبضاي (المصون) أبي الحسنين، وانكسار القبضاي نفسه بعد زواجه من عدوية، وقبل ذلك علاقته بالعاهرة فطوم. والحق أنه على الرغم من التعرجات الفنية السابقة، ومثلها ما تناثر من أخطاء لغوية (ص 5–158–466...)، فإن (جبل الهتافات الحزين) تتقدم كرواية تاريخية ومأساوية حد السخرية، ورواية ساخرة حد الهجاء والبكاء، ولا تخفى إفادة كاتبها في حواراتها من عهده بالكتابة المسرحية، كما تنمّ عن خبرة عميقة في الحياة الشعبية، وتحفل بالدلالات التي تخاطب يومنا وغدنا، إذ لا نعدم ولن نعدم من يرتطم مثل عجروم بجثة الاستعمار، فيظهر لديه ميل للتأمل، أو من تغير له الشرطة خريطة وجهة فيما خارجة الوطن تتغير من إسكندرون إلى فلسطين إلى... إلى سائر ما يدغم الرواية والسخرية في نسيج حياتنا وتاريخنا.

3- محمد هاشم: ملاعب مفتوحة(1):

باللمسة المبدعة التي تكشف المجهول في المعروف جدًا وجيدًا، تتقرى رواية مُحَمَّد هاشم (ملاعب مفتوحة) خراب الحاضر على إيقاع خراب العقود الخمسة الماضية، أي عبر حياة الراوي الذي يقدم الرواية. بالتناوب بين ضميري المتكلم والمخاطب، حيث تقوى الغواية بالسيرية، حيث تبدو المادة الروائية رقيقة ومعقدة ورجراجة معًا، لكنها تسري في القراءة سريانًا محمومًا بما توافر لكتابتها من الحساسية ومن الذكاء.

أما الحاضر فعنوانه اليأس والانكفاء الذي يتوّج حياة الراوي مصطفى، المولود إبّان اعتقال الشيوعيين المصريين على عهد عبد الناصر، لتبدأ معارك الطفولة وتتواصل حتى يبلغ مصطفى معارك الحاضر. وللمعارك جميعًا ذلك السبب: البقاء "رغم عدم وجود مبرر كاف قديمًا، تزايد ليصل حديثًا إلى الإيمان العميق جدًا بعدم وجود مبررات أصلًا للوجود قديمًا وحديثًا".

يسترجع مصطفى ما عاش عشية الاحتلال الأمريكي للعراق. وبينما تأتي مزاوجة الحاضر بالماضي مع اقتراب الرواية من النهاية . بالإضافة إلى ومضات سابقة . فالاسترجاع النابض بالحنين والأسى هو ما تبدأ به الرواية وتمضي، ولكن غير وراثية ولا مصنِّمة، بل متوسلة السخرية وهي تحاول إحياء الرميم من فضاء موطن الطفولة (طنطا) بذاكرة دقيقة ستجعل الرواية تعجّ بالأحداث والحكايات والشخصيات والمسميات.

فالجمهورية المصرية الأولى التي ولد فيها مصطفى هي جمهورية عبد الحليم حافظ الذي كان يغني لأواخر الخمسينيات الناصرية من القرن الماضي (على راس بستان الاشتراكية / بنغني غنوة فرايحية). ها هنا جاء الاسكندراني الحاج شوقي إلى طنطا ليقيم مصنعه "استجابة لنداءات ساذجة مثل التمصير والصناعة الوطنية". ثم جاءت الجمهورية الثانية بموت أولاد الحاج الثلاثة بينما يعلن أحمد عدوية سلطة السحّ الدحّ امبو، ونجوى فؤاد ترقص لنيكسون وكيسنجر. وإذ يتنازع باقي أولاد الحاج على (المسكن) المتوقف وعلى ملكية الأرض الخراب (فشل الإصلاح الزراعي والتصنيع) ويتيهون في الأسواق (فشل الانفتاح) بعد إعلان السادات نعيم البزنس والتخلص من صداع الحرب ونكد فلسطين؛ بذلك تأتي الجمهورية

---

(1) دار ميريت، ط1، القاهرة 2004.

الثالثة التي تبلغ ذلك "العجين السياسي الخاص بابن الرئيس القاعد على الكرسي من سنة **1981**".

في هذا (التاريخ) الروائي يسيح الاتحاد الاشتراكي "كقطعة ثلج تحولت لماء، سرعان ما تبخر، وتحولت الاشتراكية إياها وأية اشتراكية أخرى حتى قومية الطراز أو المستوردة ـ قبل زمن الفراخ الفاسدة وزمن يوسف عبد الرحمن ورؤسائه والمبيدات القاتلة وأثنائهما معًا، إلى كلمة تجلب لقاءها غضب الحكومة وسخرية الجمهور إياه الذي انتظر وغيره أن تلعب البليه وتسلك المسالك..". ومن ذلك العهد الذي فرض على لويس عوض في سجنه أن يحمل جردل الغائط، من عهد الكبار الذين يقسمون بالمنجزات القومية على ذبح أي معترض على استكمال المسيرة الثورية، طلع ماكي ومسعود من رفاق صبا مصطفى، وتعاونا زمنًا على مساعدة الحجاج في التخفف من ثقل النقود المربوطة حول الخصور تحت ملابس الإحرام. أما الآن فقد بات ذلك النشال ماكي صاحب وكالة "المدينة المنورة لتجارة السيارات". وها هو المعلم الدسوقي الذي تبدأ الرواية بموته وموت زوجتيه يؤثر في الاقتصاد الوطني من خلال جهوده الخلّاقة في تهريب دقيق المخابز وبيعه خارج التسعيرة "إضافة لثقافته القانونية الواسعة التي ساهمت في إنقاذه من قضايا التموين". وليست السخرية وقفًا على هذا (التاريخ) الروائي، بل هي ترسم الشخصيات والعلاقات. ففي ملعب الطفولة حيث يتسيد مصطفى وسيد ابن المعلم الدسوقي، يقوم السباب البريء، ويتسلحان بالزلط لممارسة البراءة "وطرد الهكسوس من الملعب، إذا فشلت مفاوضات إدماجنا في الفريقين أو في الحوار البريء المتواصل". ومثل ذلك كثير سيجعل من النكرات الروائية ـ الشخصيات الروائية المتكاثرة والعابرة، معارف بامتياز، مثل زهرة وعنايات زوجتي الدسوقي، أو عم عبد الرزاق القهوجي أو الدكتور حمدي أو ربعة الجزمجي أو الشيخ كوته...

خرج مصطفى من طنطا عام **1968** إثر قتل أبيه لزغلول، وهو الحدث المفصلي الذي يومض مرارًا قبل أن ينجلي في نهاية الرواية. وقد كان مصطفى يعود إلى مرتع الذكريات من حين إلى حين، أما العودة الحاسمة التي تقوم بها الرواية فتأتي عام **2003** وهو يتخيل زغلول ويفتش في طنطا عن ظلال ما في ملعب المعركة الحاسمة الأولى. ولأن البيوت تغيرت "وتسرب الجميع تدريجيًا بين الموت والرحيل فأنت تحاول الآن استعادة كيفية خروجك من هناك وسط الصليل والقعقعة". ولئن كان الاسترجاع يفور بالشخصيات والأحداث والأمكنة

في بداية الرواية، فستلي هدأة فهدأة لما هو أكبر أثرًا، وفي رأس ذلك تأتي نرجس التي انتحرت، فكان لها في روح مصطفى ملعبها المفتوح. وببلوغ الرواية أخيرًا حاضر مصطفى تصير روحه ملاعب مفتوحة، فيخاطب نفسه على إيقاع سقوط بغداد: "عد همجيًا كما كنت صغيرًا، حيث الناس أطيب وإن قتلوا. سلّمْ الكتب للهواء أو النار أو بائع الروبابيكا، ها أنت الآن بين خيارين أحلاهما مر. قاتل أو قتيل في ملاعب مفتوحة، ليس للعب فيها قواعد".

لقد صار مصطفى كاتبًا يعيش من تدبيج عروض الكتب والندوات في مجلات الخليج التي تغلق تدريجيًا ـ كما نقرأ ـ وينوء تحت وطأة الزواج واللقمة، فيقوده شيك وقَّعه بلا رصيد إلى السجن، ويهتف بشعار الحاضر: "أخي المواطن ضع يدك في جيب المواطن" و"جيب المؤمن لأخيه المؤمن كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضًا لمحلات الكباب (الشو SHO) البلدي في الحسين". ويبلغ اليأس بمصطفى أن يتحاشى النظر لوجوه الخلق جميعًا، وأن يؤثر النظر للشارع في المطلق.

إنها سيرة مصطفى وجيله التي ترسم عالمًا من الخرائب والفوضى. العالم الروائي هو بامتياز عالم الخرائب والفوضى، ولكن بعد أن يقوم له بالكتابة نظافه، أي تقوم الرواية بفنها، ويكون لها ـ كما عنون مُحَمَّد هاشم روايته ـ ملاعبها المفتوحة، وهي الملاعب ـ الرواية التي لم يشغل نفسه مُحَمَّد هاشم بتزويقها الحداثي، بل ترك الشخصية المحورية (الراوي مصطفى) مثل الشخصيات ـ المعارف ـ النكرات تتشكل بالحب والعنف والمكر والتمرد واللا مبالاة والحسد، لكأن الشيطان هو سيد هذا الفضاء في الجسد والسياسة والاجتماع. وفي الآن نفسه ، لكأن القيم النبيلة الضائعة تؤكد وجودها وسط ذلك كله وبرغم ذلك كله.

4- الحبيب السالمي: عشاق بيّه [1]

للحظة الوقوف على حافة القبر، تقدم رواية (عشاق بيّه) أربعة عجائز يقتربون من الثمانين في ركن منسيّ من الريف التونسي، وفي زمن لا يحدده إلا إدبار عهد الفرنسيين والاستعمار، وإن يكن بوسع المرء أن يخمّن زمن الاستقلال كزمن روائي في خمسينيات القرن الماضي، ما دامت الرواية تخلو من أية إشارة إلى ما تلا ذلك في العقود الأربعة الماضية. ولئن وشى ذلك بأولوية الشخصية في (عشاق بيّه)، فسرعان ما ستؤكد الرواية بصمت رهيف

[1] دار الآداب، بيروت 2002.

أولوية الزمن وأولوية المكان اللذين عجنتهما الشخصية وانعجنا بها، مثلما ستؤكد الرواية ذلك كله بسردها المتفرد في عريه وصمته. هل يفسح النقد لمثل هذا التعبير؟

تبدأ الرواية بالحركة شبه الوحيدة، والتي تنظم عيش العجائز الأربعة، كما تنظم السرد. فتحت (زيتونة الكلب) يجتمع البربي والمكي ومحمود الصبايحي والطيب. وكما في نهاية الرواية،ها هي ذي في فاتحة الرواية ساعة البربي الذهبية الألمانية، تطلق القول على وجهيه: الظاهر الذي يحرك الذكريات ويمتلئ بمشاحنات أصدقاء العمر، والباطن الذي يؤكد أن الزمن هو البداية والنهاية لأولاء المتطوحين على حافة القبر، مثله مثل زيتونة الكلب.

بتكليف من الحكومة، كان والد البربي من يردع زرّاع حشيشة التكروري، وهو من جاء بأول ساعة إلى دوّار العلا وكل الدواوير، وأورثها لابنه الخبير بتجارة الغنم، وصاحب اللسان الذي يغزل على الحرير كما يقول محبوه، والمنبهر كغيره بقوة الألمان. ولقد حفظ البربي القرآن، وسافر وخالط العلماء ـ رجال الدين، ويسّر لمحمود الصبايحي الزواج من خدوج ـ شقيقته المتوفاة. وإذا كان الصبايحي مهووسًا بالدقة والنظافة، ويكابد السل وسعاله، فالطيب الذي يصفه البربي بالأعمى، هو من يقلل من شأن الساعة، فتثور ثائرة البربي، فيما رابعهم وأصغرهم المكي الذي ينادونه بالفرخ، يزدرد في انطوائيته متعة المشاحنة ـ الحوار، حتى يهتف بهم محمود مباغتًا بالدعوة إلى الوضوء والصلاة.

لن تذكر الساعة بعد هذه البداية حتى تختم الرواية بموت محمود وحزن صحبه عليه، وقدومهم بعد دفنه إلى الزيتونة، حيث يتشاحنون بشأنه، ثم يخرج البربي ساعته، ويتأملها طويلًا، ولا يعاكسه الطيب. والبربي الآن هو من سينادي إلى الوضوء والصلاة، لنودعهم أخيرًا وهم "يركعون ويسجدون. وبين حين وآخر ترتفع أصواتهم للتكبير في تنافر لذيذ. والخلاء من حولهم يصغي".

بين هذه النهاية وتلك البداية ستتوالى لقاءاتهم التي اعتادوها منذ أعوام عقب الغداء والقيلولة، إذ يحملون أباريقهم ويمضون إلى زيتونة الكلب حتى المغيب، ولا ينقض ديدنهم مطر ولا حر ولا جنازة ولا عيد ولا مناسبة. وقد يلعبون لعبة الخربقة، أو يفيدون من صندوق الصبايحي (المقصات وماكينة الحلاقة...) ويتقلبون مع ناظمهم الآخر للوقت هو ظل الزيتونة "يحكون صدورهم وظهورهم باستمتاع واضح. ينظفون أسنانهم وآذانهم بما يعثرون عليه من

أعواد. يقلِّمون أظافرهم ويعالجون ثآليلهم وبثورهم ودمّلهم. يذرون الرمل الساخن على وجوههم المفتوحة بعد أن ينظفوها من كل ما تجمع فيها من قيح ودم فاسد".

يمثل هذه اللغة التي تناجز الماضي ـ الشيخوخة بفعل المضارع، يقيم السرد فصلًا من الرواية ففصلًا، كما يقيم الحوار فصولًا، مشبعًّا بخصوصية كل شخصية، كان يرمي المكي (المثقف) فيهم: البرني، بأسئلة الموت والقيامة والجحيم، فتربك الأسئلة دخيلة البرني. وستقلق مثل هذه الأسئلة سريرة محمود الصبايحي فيما برد الشتاء يلفحه بالموت، مثل قطرات الدم التي يقذفها سعاله. وإذ ينتصر محمود على الشتاء سنراه يصرّ على الانفراد تحت الزيتونة، والظلام يلفعه، ونقرأ: "كان يشعر بأن ثمة ما يشده إلى زيتونة الكلب كما لم يشده أبدًا من قبل، منذ صار يتردد على المكان. إحساس غريب لا يدري كيف يصفه، إذ إنه خليط من الكآبة والانتشاء والخفة والتخلص من عبءٍ ما".

من قبل، ومع مخاتلة الموت للقاء الأصدقاء كل حين، ومع مخاتلة الذكريات، تنهض الرواية على ما يتعلّق بالأرملة (بيّه) التي صارت تُنادى (الهجّالة). وأول ذلك هو حضور شقيقها العيدي إلى الزيتونة شاكيًا دعوى مراودة محمود لها، مما شاع في الدوار. وسيكون تحقيق الآخرين الذي يقوده البرني حتى يقاطعهم نداء الصلاة. ثم ستكون رواية الصبايحي لنجدته (بيّه)، مكذّبًا ما روت عن اعتدائه عليها. وسيكون أيضًا تحقيق البرني مع محمود، بمعزل عن الآخرين. فالبرني لم يكف يومًا عن اشتهاء (بيّه) في سره، منذ رآها في الخلاء عارية. وهو، وإن كان يعرف أن نفسه (ماتت) منذ زمن بعيد، لكن قلبه يرغط بذلك الشيء "الذي هو هبة ونعمة من عند ربي"، ولذلك يثير غيرته من أن يصدق إدعاء الهجالة، ويكون محمود قد تمكن منها، كما يعزيه أن محمود ـ في هذه السن ـ لن يقدر على ذلك. وها هنا يحضر علي لبن المكي من مهجره الألماني فيخضّ العصبة كما يخضّ الدوار.

فعليّ الذي ملّ الروميات "مللت اللحم الأبيض البارد.. أريد لحمًا حارًا" يتزوج (بيّه). ومن مناوشات العجائز بالعمل المعيب الذي كان لعلي قبل الهجرة (ممرض مخدِّر) إلى شائعات طلاقه وزواجه ما جاء به لأبيه ووعده له بالحج، إلى ما يفجره حضوره من ذكريات محمود عن الألمان، وما يفجره عرسه من ذكريات محمود عن عرسه هو،ستشغل (بيّه) الجميع.وسيشعر البرني بقليل من الحقد على ذلك الذي ظهر فجأة ليفسد الأمور، ويحدث خللًا في نظام الدوار، كما سينفجر هذيان الطيب أمام صحبه عن الهجّالة، فهو الآخر عاشق

لها في سره. وإذا كان سيبدو نادمًا على ما هذى به، في خلوته مع البربي، فالأخير سيحلم بالهجالة تحت الزيتونة، ولكن زوجته لن تلبث لأن تملأ الحلم، حتى إذا مضت (بيّه) مع علي إلى ألمانيا، رانت الذكريات على الفصول التالية، من المكي واصطحابه لابنه علي، إلى سرقة الزيتون والأرانب والدجاج، فسرقته الحمير من دون ابنه، وبصحبة الطيب.

ولأنه لا بد من حكاية ما، فالبربي يلح على الطيب أن يحكي حكاية حانوت القمار، والطيب الذي لا يجيد حكي الحكاية، يحاول أن تكون هذه المرة أجمل من أية مرة سابقة.

لا يغفر البربي لبيّه زواجها من آخر "كأنه كان لا بد أن تظل أرملة على الأبد. منذ شاءت المصادفة أن يراها عارية. كأنه كان ينبغي أن تبقى له وحده رغم بعدها". وكما في حضورها، ستشغل بيّه عشاقها في غيابها، فالعيدي يأتي العجائز برسالة منها تشكو فيها الزج الذي تكشّف عن لصّ. وإذا كان البربي يخشى الدفاع عن بيّه كيلا يثير شكوك المكي القديمة، فهو يتشفّى من ابن المكي، ويحار الآخرون الذين يخشون جرأته وصراحته، في صمته.

يتفق العجائز على كتابة رسالة إلى عليّ ليبدل سلوكه مع بيّه. وعندما يخبرهم العيدي بشكواه لدى الحاكم على عليّ، تبدأ بيّه تتحول إلى امرأة عارية بالنسبة للبربي، وذلك يذكِّره بالموت وانطفاء الرغبة، ويغمره الإحساس العميق باللامبالاة، وبهدأة الروح والجسد وقد استعاد توازنهما المفقود، بينما نرى الطيب يبالغ فيما يحسب أنه ينتظر ابن المكي عند الألمان من سوء، لكأنما ينتقم بذلك لعشقه ولمعشوقته وينجدها، ويعاقب زوجها. وربما تراءى بعد كل ذلك أن بطولة الرواية تنعقد لهذه المرأة التي لا يحضر في الرواية من الجيل الصغير فالاصغر سواها وزوجها وشقيقها. بيد أن عشق الطيب والبربي لبيّه، وانعقاد فصول جمّة عليها، يظل محكومًا بلحظة العجائز الأربعة على حافة القبر، وبالتالي: بالزمن، والذكريات، والموت، وبزيتونة الكلب التي ترمّز كل ذلك. فهي المكان السري المقدس والغامض كما يراها العيدي، والتجويف الهائل في جذعها هو القبر المائل دومًا لمحمود، وللجميع هي ذلك الكائن اللازمني الذي تستمر الحياة فيه بإيقاعها السري.

5- ميرال الطحاوي: نقرات الظباء [1]:

تنقش ميرال الطحاوي في رواية (نقرات الظباء) شاهدة القبر على ذلك العالم البدوي، وعلى النسوي منه بخاصة. ولعل ذلك يفسر تصدير الكاتبة لروايتها الجديدة بهذه

[1] دار الآداب، ط1، بيروت 2002.

الشذرة الكاوية "على صدري حطّيت شهايد / بلا موت يا علم". ولعل ذلك يضيء أيضًا وأولًا لعبة الرواية في انبثاق عالمها من هذه الصورة أو تلك، مما بقي من العالم الدائل معلقًا على الجدران، ومنداحًا في الشفوي (الحكاية والغناء) وفي الأثر، لتبدو الرواية في جملتها حفرًا في الروح والجسد والطبيعة والثقافة، حيث تغدو الكلمة مسبارًا أو فرشاة أو كاشطًا مما يتوسل الأركيولوجي، وحيث تقوم لعبة الرواية على الحساسية البالغة، والحذر، والبحث، وبنبضها الإنساني الحار، سواء كان خافتًا، أم صاخبًا، وسواء قامت في الرواية الوشايةُ بالسيرة أم لا.

هكذا تبدأ (نقرات الظباء) مما في الإطار من صورة هند أو انشراح أو سقاوة أو سهلة، ومما هو خارج الإطار. وإذا كانت الصورة الأولى تطلق قصص من فيها وتشبكها حدّ التيه، فإن ذلك سيهدأ رويدًا، وباطّراد مع انفراد أحدهم أو إحداهن. بصورة تالية، وبالتالي بقصة واحدة في فصل واحد، تضيء ما تقدم ـ وما سيلي ـ وتضيف إليه.

ومنذ البداية تلوّح الرواية بما لعله مفتاحها الأكبر، مما يتصل بالعنوان (نقرات الظباء). فهند التي أدخلوها بيتًا طينيًا وسدوا منافذه حتى ماتت، تحكي حكاية السهى ـ الظبية التي ركضت في السماء، ولأنها تركت وليدًا صغيرًا على الرمال، لا يعرف كيف يهرب من صياده، تركت له نقراتها المضيئة نجومًا تتنبأ بمواضع الخطر. كذلك هي الجدة النجدية التي تأتي إلى الرواية من خارج إطار الصورة، التي تتخيل يوميات ـ أسرار هند في الكشكول، مما لم يعرفه أحد، فهذه النجدية تراقب من فتحة السقف نقرات الظباء وهي ترحل: نجمات قليلة متناثرة تركض في السماء.

من هذا المفتاح ـ العنوان تأتي كبرى إشارات الرواية إلى الطبيعة والأسطورة والمصائر التراجيدية الفردية والجماعية. وهذا ما سيتوالى في رسم الفضاء البدوي والمديني، بينما تتقلب به عقود القرن العشرين، من العهد التركي والإنجليزي والملكي إلى عهد جمال عبد الناصر والإصلاح الزراعي، وحيث يتصادم التاريخ بالسيري والتخييلي، وتتلاطم القبلية وأنساب البشر والخيول، وتنمّ الرواية عن مكنة مذهلة من مفرداتها في الجوارح والخيل والصيد والغناء والحياة اليومية. وسيأتي الكثير من الرواية فيما تنقل الراوية بضمير المتكلم عنها وعن أبيها وأمها وجداتها وأجدادها، لكن الكثير أيضًا سيحمله الضمير الثالث ـ الغائب. ومن جملة ذلك سينهض الفضاء بين إقطاع البدوان وخليج منازع وعبيدهم والخيام والجبل الأخضر

ومصيف مطروح والقاهرة ومهاوي القنص التي تترامى حتى كندا واستراليا، ومواطن العلم حتى فرنسا وأمريكا و..

وسيمور هذا الفضاء بحيوات الجد الكبير محجوب والجد منازع والعبد سهم وململوم الباشا الباسل وابنته سهلة التي سيتزوجها والد الراوية.. ومن النساء: العمة مزنة وسقاوة التي أتى عليها الصداع والتشنجات، وانشراح التي فقدت ذاكرتها منذ نجت بالذهب من العسكر الذين جاءوا لتطبيق قرارات الإصلاح الزراعي وتشتيت الملكيات الكبرى المترجرجة بين البداوة والفلاحة والترحال والاستقرار.

لكل من هاته الأسماء والأحداث، ولسواها، قصته التي تقدمها رواية (نقرات الظباء) مفردة أو مجزَّأة، لتبدو متناسلة من سواها، أو أصلًا لسواها، ومتقاطعة مع سواها. وإذا كانت الصور منطلق القصّ، فلها أيضًا صندوقها، كما يليق بالقص الشعبي والشفوي الذي يغالب البهوت المألوف عندما يغدو مكتوبًا في رواية، وحيث امتحان الأكزوتيكية الذي تتحول معه الرواية، فيما هو غالب، إلى معرض للعجائبي والغرائبي، وإلى تلمذة غير نجيبة للواقعية السحرية، وإلى غواية ـ استخذاء أمام بريق الترجمة والعالمية.

لكن ميرال الطحاوي تدير ظهرًا لذلك. ولعلها من أجل ذلك عددت اللعب الروائي. فهند نفسها ما فتئت تعود إلى العالم الذي خنقها، صبية صغيرة بضفائر، ولكن في هيئة قطة، لتتواصل قصتها، ويشتبك عرسها باستقالتها من الحياة، بجنونها وسجنها، بلوحات بيير كام الذي يسمي نفسه سليمان، ويعدد اللعب الروائي منذ أخذه العالم البدوي إليه، وراح يرسم عبيد هرر أو هندًا عارية أو مهرات مستكينة، لإحداها عينا هند. ومثل لوحاته يمتلئ صندوقه بمذكراته وحفرياته، ليكون ذلك التصادي مع رواية (خارطة الحب) لأهداف سوف في لعبة الصندوق، ومع ثلاثية إدوار الخراط في الحفريات.

لكن أي لعب في راوية (نقرات الظباء) يبدأ من، وينتهي إلى لعبة الصور. ففي ختام قصة ـ فصل انشراح، يأتي طرف الخيط في يدها صورًا غائمة "تحاول استكمال تفاصيلها، وكأن ثمة طريقًا عليها أن تتعقبه، ومصيرًا مماثلًا مجبرة على تكراره. كانت هند تأتيها كثيرًا، تحدثها أن تغلق ذلك الصندوق، لكنها كانت مصرة". وإذا كان إطار الصورة ـ إطارات الصور ـ المذهّب قد أصبح بلون الرمال باهتًا، فلأن الزمن فعل فعله في الأصل، وصارت الصور

"مجرد أشياء تعسة تحتاج إلى الكثير من الترميم، مثل الحمامات التي تخرج منها صراصير وأسراب نمل، أثاث عليه بقايا سنوات كثيرة أتعبته".

وهذا هو المآل إذن: موت ذلك العالم، مما أشّرتْ إليه مغادرة والدة الراوية إلى البيت الموروث في منيل الروضة بالقاهرة، تاركة الأب والعمة..، أو مما أشّرتْ إليه خيبة النداءات لوصل النسب مع الأرومة العتيدة في الجزيرة العربية.

لم ينفع في درء هذا المآل أن يكون والد الرواية قد تعلم في فيكتوريا كوليج، أو أن يكون قد وفّر لابنته تعليمًا أكبر، أو أنه عاد من سعيه خلف نزاع بني سليم وهلال بديوان من الشعر النبطي. فالحلم بإصدار جريدة باسم القبيلة يكون شعارها (البداوة أصل الحضارة) قد تبدد، وما بقي إلا سؤال أبو شريك العيادي كلما لاقى حفيدًا "ابن من يا ولد". لكن الأحفاد الذين سئموا ترداد أنسابهم العتيدة وحكايات العيّادي الظل الأخير للماضي، باتوا يحاولون التخلص منه. والسيرة التراجيدية تنقفل على هسيس خافت ولائب، ترسله هند بخاصة، فيذهب بددًا.

6- محمد إبراهيم الحاج صالح: أحداق الجنادب [1]:

من نصف سورية الشرقي، وبعد انتظار طويل، جاءت الرواية على يد عبد السلام العجيلي، وإن تكن القصة قد ظلت هواه الأكبر. وفي انتظار تالٍ أقصر بدت القامة السردية السامقة للعجيلي شبه وحيدة، ريثما تتوالى روايات سليم بركات وخليل النعيمي، ومن بعد، روايات إبراهيم الخليل ومية الرحبي وخليل صويلح، وأخيرًا: مُحَمَّد إبراهيم الحاج صالح الذي قدم من القصة القصيرة إلى الرواية، شأن شيخ الجميع العجيلي، وشأن إبراهيم الخليل ومية الرحبي، بينما جاء سليم بركات وخليل صويلح ـ وبندر عبد الحميد أيضًا ـ من الشعر. ومن جملة ذلك توافرت للرواية نكهة ذلك الفضاء الفسيفسائي الشاسع شرقي سورية، ببدويته وفلاحيته، وبخاصة: بكرديته (سليم بركات)، وبدت السيرية حاملًا روائيًا بامتياز، من سليم بركات وخليل النعيمي إلى خليل صويلح ومُحَمَّد إبراهيم الحاج صالح الذي تلت روايته (أحداق الجنادب) تلك العلامة الفارقة التي رسمتها مجموعاته القصصية (قمر على بابل **1993** ـ دفقة أخيرة ـ **1995** ـ عصا اللافتة ـ **2000**).

[1] دار البلد، ط1، دمشق 2002

بخلاف ما فعل سواه، وما هو مألوف في السيرية الروائية، اختار مُحَمَّد إبراهيم الحاج صالح لحظة فاصلة أو مقطعًا حاسمًا من السيري. ولعل ذلك هو ما جعله يذيل الرواية بعبارة (لم تتم). أما اللحظة / المقطع، فهي . فهو التخم ما بين الطفولة والمراهقة في واحدة من سنوات الوحدة السورية المصرية (**1958 . 1961**)، كما تعلن الإشارات المبثوثة إلى جمال عبد الناصر وصوت العرب والخلافات بين البعثيين والمنتسبين إلى الاتحاد القومي في مضافة جد الراوي.

بعيني الطفل الذي كانه الراوي، يرسم عالم الرواية ويتقراه. ويندر أن ينتأ في ذلك حضور الشاب أو الكهل الذي آل إليه زمن الكتابة. وإلى عيني ذلك الطفل، سترسم عالم الرواية أيضًا وتتقراه عيون أقرانه (الدكدوك . حمو . عليا . عبده . عيسى)، ليحق للرواية أن يكون عنوانها (أحداق الجنادب) على الرغم من أن ذكر الجنادب سيعبر مرتين فقط في الرواية، أثناء وصف الصيف، فنقرأ في بداية الفصل السابع: "ما إن ترتفع الشمس فوق الضحى حتى ينهض الصهد. صهد يملأ الأرض ويفيض إلى السماء ليجعلها خيمة من بلور رهيف. على الأرض لون النبت المصفر ولون التراب المطحون بالعطش وفي السماء لون الرماد. ولا صوت إلا صوت انقصاف القصل من الحر اللاهب وإلا خشخشة القش تحت أظلاف الدواب. حتى الجنادب تؤثر الصمت في ظل النبت المصوح الأصفر أو في ظل الشوك". كما نقرأ أنه لو لم تكن الظهيرة قبسًا من جهنم لـ "كنا سنحسّ بانتقال الجنادب بين الشوك من ظل ناشته الشمس إلى ظل أبعد". ولعل قراءة المقتطفين السابقين تفي بالإشارة إلى ما تميزت به الرواية: من الروي بضمير جماعة الجنادب . الأطفال (عصافير الزبل في تشبيه آخر) إلى الروي بضمير المفرد، ومن الوقفات الوصفية المدققة المتطاولة إلى الحسّ العميق بالطبيعة، وبخاصة منها بالحيوان، وهذه سمة لعالم روايات سليم بركات. وإلى هذا الذي تميزت به الرواية تنضاف المهارة بلعبتي الارتجاع والاستباق. ففي الأولى يندغم الماضي والحاضر في الزمن الروائي، وتشتبك في السنة المعنية من حياة الطفل وقائع وذكريات شتى، كمجيئ البلدوزر إلى القرية بعد الفيضان ورسمه سدًا بينها وبين الوادي الكبير، وهو ما سيؤرخ لولادة شقيق الراوي ياسين أو كهرب بنت التونسي بصحبة سائق الحصادة السيرياني، أو كبروز حكمة فارس في انتخابات **1954**.. أما لعبة الاستباق فستوفرعلى الرواية المنازعة بين الراوي . الجندب وبين ما صار إليه زمن الكتابة، كما ستلوّن سرود السنة المعنية من حياة

الطفل. فحياة التونسي (أبو عبد الله)، سيجمّع الجنادب نتفها لترتسم في عقولهم كأسطورة لرجل خفي لم يكن بينهم، وحنجرة الجد ستعلو لاستقبال وسائل المص... وتتكاثر في الرواية العبارات التي تدغم زمن الروي بزمن الكتابة، مثل "سنفهم نحن الصبيان فيما بعد" و "سنعرف لاحقًا" و "سنعرف تمامًا عندما نكبر".. وفي هذا ما يتصل بانتظام الرواية زمنيًا، حيث تلون التتالي الغالب فاتحةٌ ما للسرد، مثل: "كنا في أول الصبا" أو "مضت أيام طويلة".

هكذا تقدم الرواية أحداثها، وتقدم شخصياتها بمقتضى كل حدث، وما يتصل به من مكان فمكان، أو ما يستدعيه من الماضي. وبداية ذلك تكون في مضافة الجد، حيث الوسائد والسجاد . سجادة الغرباء والسلطة . والقرم والركوة والفناجين وصباب القهوة والشيوخ والممنوعات على الشباب، وحيث الحكايات والصمت. ويتوسل الكاتب غالبًا في الوصف المدقق للمكان أو الشخصية أو الحدث الجملة الطويلة التي كان يمكن لها أن تكون أيسر وأسلس، لو أن الكاتب راعى علامات الترقيم. ولعل هذا المثال من الجملة الأولى في الرواية أن يكون كافيًا "لن تزول أبدًا صورته(،) وهو يمضغ التتن أو الشاي في إسبالة غير مكتملة الجفنين(،) كأن لذة مص السائل من تحت اللسان لا تكتمل إلا مترافقة مع الإغماضة الناقضة".

من المضافة، تمضي الرواية إلى بيت التونسي وزوجته التركية التي يناديها الجنادب بالبطة. ومن هنا ستتوالى معابثات الجنادب ومشاكساتهم ونقاراتهم مما تحفل به يومياتهم من فصل إلى فصل طوال السنة، وبالاشتباك مع ما تحفل به يوميات القرية المتاخمة لتل أبيض على الحدود السورية التركية. فعندما يموت فيصل المجنون ابن التونسي نقرأ "كان في عقولنا مرتبطًا بالسعالي والجن والأماكن المسكونة وبصفير الريح وظلمة الليل". ومن جنازة فيصل إلى دفنه، سيبدأ الموت يفعل فعله من تكوين وعي الجنادب، مما سيضاعفه بخاصة عثورهم على الغريقة بنت السلطان ورؤيتهم الميتة عارية. كما ستبدأ الشرطة (الدولة) تفعل فعلها المماثل منذ قدومها ببلاغ تقديم العلف لخيولها، إلى سقي هذه الخيول، إلى نبش قبر الميتة وتشريح جثتها لتحديد سبب الوفاة، إلى مصادرة سلاح محمود عم الراوي في غمرة هياج القرية فرحًا بعذرية الميتة. وإذا كان النشيد الوطني (حماة الديار) أو نشيد (الله أكبر فوق كيد المعتدي) أو الهتاف (ناصر ناصر) أو سجن محمود، سيفعل فعله في تكوين الوعي الوطني أو القومي للجنادب، فأنا شيد المريدين والشيوخ في عيد المولد النبوي، ومن أجل شفاء الراوي من

التأتأة، ستفعل فعلها في تكوين الوعي الديني. على أن كل ذلك يظل رهن الطفولة، مثله مثل السرّ الذي يقوم بين الراوي الطفل وبين الطفلة عليا. فهذه الجندب التي تعارك أخبث الجنادب (دكدوك)، ستتعلثم عندما يلفظ أنها والرواي واحد، وسيقول الراوي: "وأحسست بشيء يميع في صدري وبرغبة في وضع يدي بيدها". وسنراه مصغيًا لأنشودة دينية مما يغني الشيخ، ويشعر "بسيالة تهو يم (،) وغصبًا عني أبدلت ليلى بعليا".

لقد أصيب الراوي بالتأتأة لأنه تسبب في خسارة فريق مدرسته لمباراة كرة القدم مع فريق آخر. وستلازمه العلة حتى نهاية الرواية، لكنها لن تحول دون انخراطه في حياة الجنادب، وحيث عليا هي الأنثى ـ الطفلة الوحيدة بينهم ـ فيشارك في صيد العقارب ودسّها في بيت العجوز زهرة ، ويشارك في سرقة دكان الرهاوي، وهو ما سيجعل جده يأتي به إلى بيته، حماية له من عقاب الأب الدائم النقار مع الأم. وفي كل ما تقدم تبدو شخصية حسون الملقب بالدكدوك تنافس الرواي على بطولة الرواية، كما ينافس جد الرواي أباه وأمه. وإلى أولاء ومن سبق ذكره من شخصيات الرواية، يصخب عالمها بشخصيات المعلم الحموي والشيخ وقاسم الحوراني وسائق البوسطة الأرمني ورئيس المخفر وأبو الهنيين... وبتنوع هذه الشخصيات أجيالًا وطبائع ومصالح ولغات وأقوامًا، تقوم فسيفساء الرواية كما تتشهى المخيلة الطفلية، وتتخصّب بالمتناصّات الوفيرة من الأناشيد الدينية والأمثال، وبالهجنة اللغوية في أهجيات الأطفال وتشاتم فريقي المباراة ولسان التونسي وزوجته التركية ولسان الكردي والد حمو... ومن الملحوظ هنا ـ على مستوى لغوي آخر ـ ما تشغّله الرواية من مفردات غير متداولة (يدردم ـ تنود ـ تُراد ِد ـ سرطت سرطًا ـ مهارفة..)، فكما تحتفي بعامية بدوية أو بلكنة تركية وكردية وأرمنية، تحتفي بالفصحى. وبعد ذلك كله، يجبه السؤال هذه الرواية التي لم تقع في غواية السيرية، عما سيليها ليؤكد خطوة صاحبها التي تبدو بالغة الوثوق وكبيرة الوعد، وهي المكتوبة ـ كما هو مثبت في نهايتها ـ عام **1988**. وهذا السؤال يتعلق أيضًا بالبواكير الروائية السيرية التي توالت في سورية هذا العام (خليل صويلح وسمر يزبك ورجاء طايع) في غمرة الفورة الروائية العربية.

7- أحمد إبراهيم الفقيه : فئران بلا جحور [1]

في مستهل روايته (فئران بلا جحور) يذكر أحمد إبراهيم الفقيه أنه نشر الفصول الأولى من الرواية في مجلة (الرواد الأدبية) قبيل هزيمة **1976**. لكنه تحت وطأة الهزيمة لم يكمل كتابة الرواية ونشرها، ومضى . هرب . إلى بعثة لدراسة المسرح في لندن. ومن بعد، وكلما حاول العودة إلى الرواية، كانت المسودات تحبطه، ولم يفلح إلا بعد أكثر من ثلاثة عقود في استعادة تجربة الرواية التي كان شاهدًا من شهودها وهو في العاشرة. والرواية إذن فتشتغل على منتصف القرن العشرين في ليبيا، وفيها ما فيها من السيرة الذاتية، فيما هي تسجل فصلًا من فصول كفاح البداة "ضد قسوة البيئة وظلم الطبيعة وتقلبات المناخ الصحراوي وصعوبة الظرف التاريخي".

فبعد ثلاث سنوات من الجدب، شدت الرحال من مزدة إلى جندوبة قافلة من أربعين كائنًا، يقودها شيخها حامد أبو ليلة. وليلة الوصول، بعد نفاد الزاد، ينحر الشيخ جمله الوحيد للقافلة التي أمضّها الجوع، وهو من عرف جندوبة من قبل في هجراته . تغريباته. وسوف تستعيد الرواية، وهي تروي يوميات القافلة في جندوبة، ماضي أفرادها في مزدة التي لم يغادرها الموظفون ومن التحق ولدٌ له عاملًا بمعسكر ما للجيش الإنكليزي. ومن ذلك الماضي تقوم بخاصة صورة الأسلاف الذين كان يدفعهم الجدب إلى تطيين باب الحجرة لتصير قبرًا ينقذ من العيش. كما يحمل الرحّل من ذلك الماضي علاقاتهم التي ستصطرع في جندوبة، فبائع الأحطاب عبد العالي الذي كان يسمّي الفقيه (الفقي) برهان، بالنبي الدجال، يشك في سعي الرجل خلف زوجته هو (فاطمة)، ويستذكر زواجه منها وشائعة سحر الفقي لها، ويرفض في جندوبة الصلاة خلفه. أما خديجة، زوجة الشيخ، فتستذكر في فصل خاص بها زواجها وحجتها، والشيخ نفسه يستذكر . أصالةً، أو بنيابة السارد عنه . جهاده في (جيش) سليمان الباروني، ومعجزة نطق الحمامة للشهادة بين يديه، وتحولها إلى امرأة مليحة، وهي التي كانت قد مسختها عجوز شريرة.

وفي الرواية سوى ذلك الكثير مما يلهب الخيال بالسحر والأسطورة والخرافة، سواء تعلق بالإنسان أم بالطبيعة. فتلك هي الشمس، منذ بداية الرواية، تعجب ببلوغها منتصف السماء، فتلبث في قيلولتها التي تحيل الأرض إلى شريحة من شواء، إبّان بلوغ القافلة لجندوبة،

---

[1] دار الهلال، ط1، القاهرة 2002.

حيث سيطلق القبطان صيحته المروعة معلنًا خواء السنابل، وحيث ستزلزل أقدام القافلة مدينة النمال، فتفر منها شراذم، وتلحق دوريات بمن فر، وتخاطب الملكة شعبها بخطة الرحيل ومنها: "ما أعظم جهل الفئران بقدرة الإنسان على القتل والفتك والإيذاء".

إلى مدينة النمال المنكوبة، تصور الرواية مستعمرة الجرابيع التي تتصارع أجيالها، وتربّي نشأها على الرفاهية، وتجاورها أقليات أجنبية، أكثرها خطرًا هي الأفاعي والثعابين التي تدفعها الشمس الملتهبة إلى الهياج، وتعيش على اغتصاب جهود الآخرين. ومن ذلك تصور الرواية اصطيادها للفئران، وبناء هذه لجحورها، وزفاف إناثها، ومخازنها الممتلئة بالسنابل التي سبقت القافلة إليها. وفي متابعة أخرى للجرابيع، سيلي في الرواية تأسيسها لوطنها حيث ألقت قافلة مزدة بالرحال، ووقْعَ رحيل النمال عليها، بأوجع من رحيل الخنافس والجنادب والعناكب والسحالي والجعارين. وإذا كان قدوم الإنسان قد روّع الجرابيع، وأشاع الروح الانهزامية في جيلها الصاعد، فها هو شيخها يخطب غاضبًا: "هذه الأرض ملكنا وليست ملكًا لأحد غيرنا" ويضيف: "إن هؤلاء الناس عارضون، جاءوا اليوم ويذهبون غدًا، أما نحن فباقون، ثابتون على مدى الدهر". ولتلافي الكارثة تقوم في الجرابيع لجنة إغاثة المنكوبين ولجنة الإعداد والبناء وصندوق الهبات والتبرعات، فأي خطاب ترسله الرواية على لسان الحيوان، ملوحة بما لم يفتأ التراث السردي يرسله ـ تكفي الإشارة هنا إلى كليلة ودمنة ـ كما لم تفتأ الحكاية الشعبية ترسله؟

بالعثور على السنابل، تنقلب حياة القافلة، من الحفر العشوائي للجحور، إلى تنظيمه والتكتم عليه والاحتفال به ودرسه ليلًا.. وها هنا تنقلب حياة القافلة من جديد بوصول أولاد جبريل إلى البقعة عينها في مثل فرار قافلة مزدة من الجدب. فنساء أولاء لا يتحجبن، والحلي تزينهنّ، وما يحمله أولاد جبريل من أخبار الواحات الشرقية مذهل، حيث صار الناس يطبخون السحالي ويذبحون الجراء ويشربون مرق النمل جرّاء الجدب. وسرعان ما يفتضح سر السنابل والجحور، ويعشق الفقي برهان سيدة أولاد جبريل (رابحة) التي تقرأ الطالع، فيما يقضي هو صباحه كسواه في جمع السنابل، وبقية نهاره تحت الجوسق، يعلم الصبيان ويكتب الرقى والأحجبة.

ليلًا، يساهر بنات نعش الجمعُ الذي تقود رابحة اندماج فريقيه، ويعزف مسعود الملقب بالروماني على المقرونة. ومن يوم إلى يوم تتواصل حياة الجمع صدمة فصدمة، من

لدغة الأفعى لفاطمة وإنقاذ الفقي لها، إلى عرس الروماني من إحدى بنات جبريل على الرغم من اعتراض الشيوخ، إلى مفاجأة الذئاب لزينب وعامر بن شيحة وفضح أبو حمامة لعشق الفقي لرابحة، إلى عرس رابحة والفقي.. وعبر ذلك تتعمق الرواية في حياة الكائنات الأخرى، فالكلاب التي استطاعت بعبقريتها عقد صداقة تاريخية مع المصدر الدائم للكوارث: الإنسان، تلتقي بحرارة، ما كان منها من مزدة وما جاء منها مع أولاد جبريل، عكس البشر المتنافسين، والكلاب المتآزرة تحتفل بنصرها على الذئاب، وتكرم شيخها مرزوق بالزواج من "الكلبة الجميلة ذات الصوت الرخيم والعينين السوداوين الساحرتين والشفة القرمزية التي تغري بالتقبيل، التي أرسلتها كلاب جندوبة منذ أسابيع للترحيب بكلاب الجنوب، فوقع مرزوق صريع هواها منذ ذلك اليوم". وفي حفل الزفاف يخطب مرزق أن وراء كل كلب عظيم "كلبة جميلة مثيرة نبيلة كهذه الكاعب".

أما الجرابيع فلا تفتأ تسعى لإيقاف المجزرة التي يرتكبها البشر. ومن أجل ذلك تجمع السحالي والخنافس والجنادب والعناكب والفراشات والديدان ومجموعة من النمال المحاربة، وتستبعد من التحالف رمزي الشر والخيانة: العقرب والأفعى. ويقرر هذا التحالف استخدام الحرب الشعبية ضد الغزاة من البشر، وتشكيل المفارز الانتحارية، وتفتح لذلك سجلات التطوع، ويبدأ الهجوم بعدما يحضر البشر المبيدات من مركز جندوبة. وسنرى هنا كيف تطلب الحشرات الرأي من سيد حكماء البراري: الضب، فينهى عن الانتقام من البشر، ويشير بالهروب من المواجهة لتفادي الإبادة، وبالاستعانة بفئران المدينة، وبالإخصاب والتوالد (السلاح الجنسي). وتأتي الحرباء أخيرًا ببشرى الخلاص بحسب الرؤيا التي رأت، فإذا بعصاب جماعي يصيب القوم من غير البشر، وإذا بالسماء تصب السيل صبًا، فيخرج السيل من الوادي كما توقع الشيخ حامد، ويجرف ما يصادفه، مطاردًا البشر والكائنات جميعًا.

بهذا ينتهي ما تروي (فئران بلا جحور) من صراع الإنسان مع الإنسان، ومع الطبيعة ومع الكائنات الأخرى، ومن صراع هذه معه، وحيث لا تخفي الأمثولة نفسها، ويفعم السخريةَ ذلك الإحساسُ العميق بوحدة الوجود، فيما يفعل التراث السردي المكتوب والشفوي فعله في الرواية، سواء في البناء الحكائي أم في اللغة أم في المتناصات الغنائية الشعرية.. مما يجعل من هذه الرواية، وهي تستعيد ذلك العالم الغاطس في سديم الزمان الغابر

.كما كتب أحمد إبراهيم الفقيه في مقدمته . إضافة متميزة لذلك الركن الروائي العربي المتعلق بالصحراء والبادية، وبخاصة بأنسنة الطبيعة.

الفصل الثامن

اشتباك الأزمنة روائيًا

- فوزية شويش السالم: حجر على حجر(1):

حجر على حجر
مغامرة على مغامرة
سفر على سفر
عشق على عشق
احتلال على احتلال
ملفات على ملفات
حفريات على حفريات
حجر على حجر

إنها رواية فوزية شويش السالم (حجر على حجر)، مكتوبة على هذا النحو الذي يضارع شكل القصيدة الحديثة ولغتها، سواء في صدارة كل حجر ـ فصل، أم في المتن، كأن الرواية تضارع في الآن نفسه منحوتات الحجر، مثلما تضارع السيرة الذاتية والتاريخ. وأول ذلك يأتي فيما ترويه اليهودية الغرناطية (راشيل) عن رحيلها بعد سقوط غرناطة، محمَّلة بالبقجة التي أودعتها سجادة ـ وطنًا، وبرسالة أبيها إلى ذويه في اليمن. وستتوالى في الرواية فصول مغامرات راشيل بين غرناطة ومالقة، ثم على المركب إلى الهند، وفي الفرار من القراصنة البرتغاليين إلى الغابة، ثم إلى اليمن حيث يجمعها المركب بالبحار اليمني (يهرحب بن همام) الذي يعشقها وتعشقه؛ وفي اليمن تتواصل الرحلة / المغامرة خلف أثر ذوي راشيل، بينما ينبتر الحب بسبب الدين.

في الحجر ـ الفصل الأول (غرناطة) والثاني (حجر النسيان) والرابع (لكل حجر قصيدته) تتوزع حكاية راشيل. وفي الحجر الأول أيضًا تبدأ البنت بتقديم مذكرات أمها

(1) دار الكنوز الأدبية، ط1، بيروت 2003.

(موضي) عن شهر العسل الذي قضته مع يوسف عام 1980 في غرناطة. ومنذ هذه البداية تنبئنا الفتاة بأن أمها كاتبة أنقذت ذاتها بالطلاق. ونحن إذن في الرواية بين زمنين، يعود أولهما إلى بداية القرن الخامس عشر، والثاني إلى نهاية القرن العشرين. وسيتعلق الحجر . الفصل الثالث (حجر للدمار) بالزمن الثاني، حيث تشتبك حكاية البنت التي لن تغفر لأمها طلاق أبيها، وحكاية الأم التي كتبت نص (حارسة المقبرة الوحيدة). وسنرى في الحجر . الفصل الرابع أنها أيضًا صاحبة نصوص (النوخذة) و(الشمس مذبوحة والليل محبوس) و(مزون)، وتلك هي روايات فوزية شويش السالم، فكيف اشتبكت السيرة الذاتية بالرواية في هذه السيرة الروائية أو الرواية السيرية (حجر على حجر)؟

في الحجر . الفصل الثالث تحمل الأم سجادتها الأثيرة إلى لندن بعدما ينشب الخلاف بينها وبين زوجها. وفي لندن، وبأثر من الروسي جُ

رجي يتفجر نداء السجادة الذي سيدفع بالأم إلى اليمن بحثًا عن الجذور: جذور الجد وجذور السجادة التي يشبهها العم جُرجي بالسجاد الأناضولي أو المغاربي الأندلسي الذي انتقل عبر يهود إسبانيا إلى العالم. ولكن قبل أن تبدأ الأم رحلة البحث عن الجذور في اليمن، تعود إلى الكويت، ويكون الطلاق جراء ما اكتشفت من علاقة أخرى للزوج، ثم يكون الاحتلال العراقي للكويت، بينما تمضي البنت إلى ميامي في أمريكا للدراسة.

هكذا تتعدد وتتفرع وتتشابك الخيوط والقطب في نسيج الرواية. وإذا كانت أصوات راشيل ويهرحب وسواهما من الماضي، وأصوات الأم والبنت والأب والجدة وسواهم من الحاضر، إذا كانت هذه الأصوات تتوحد في لغة الساردة الموشّاة بالشعر، فإن ما يخلخل هذه الأحادية اللغوية، أو هذه السطوة للساردة، هو تلك المتناصات المتنوعة والغزيرة من موشحات ابن خاتمة وابن الخطيب وعبد الكريم القيسي وغيرهم، ومن الأغاني اليمنية ومن التوراة، وكذلك تلك الهوامش التي تشرح المسميات والإشارات اليهودية والهندية وسواها.

تلك هي رواية فوزية شويش السالم (حجر على حجر): رواية الرحلة، ورواية المذكرات، ورواية الحفر في التاريخ، ورواية الذات اللائبة خلف سر الفن، من الكتابة إلى ذلك التكرار اللامتناهي في السجاد، كأنما هو حكاية الكون. وإذا كانت رحلة راشيل خلف ذويها ستبقى معلقة، فإن رحلة الأم خلف سر السجادة تظل معلقة أيضًا. وإذا كان السياسي يسفر في الرواية عبر الاحتلال العراقي للكويت، فهو يبدو أكبر سفورًا في غلالته الروائية،

وبالأحرى أكبر أثرًا في نقض الدعاوى الصهيونية التي تطوّب اليهود واليهودية عبر التاريخ، بينما التاريخ العربي الإسلامي يرسل رسالة المواطنة والتسامح من الأندلس إلى اليمن، على الرغم من النتوءات التي بترت الحب بين راشيل ويهرحب، فالرسالة ليست دعاوية، بل واقعية، وبواقعيتها تخاطب الحاضر كما تعبر عن الماضي. ومما يضيء ذلك ما تناهب دخيلة راشيل إزاء ما نشأت عليه واعتقدته كيهودية، وإزاء الخبرة الروحية التي تأتتْ لها في الهند وفي اليمن.

أما الأم الكاتبة ابنة زماننا، فقد تتوجت رحلتها بمعجزة الحجر، بينما ابنتها تحيا في ميامي تجربتها في وعي الذات وفي وعي الآخر. وفي جماع ذلك يكون تاريخ على تاريخ

يكون سحر على سحر

ويكون لنا أن نقرأ ونفكر في أمسنا وفي يومنا، في الفن.

2- سمر يزبك: صلصال(1):

لعل المرء لا يبالغ إن رأى أن الرواية في سورية تذهب أعمق وأجرأ وأشمل من الكتابة السياسية السورية التي أفلتت من القمقم في السنوات القليلة المنصرمة، سواء تعلق ذلك بهذه السنوات أم بأي أمس داجٍ من العقود الأربعة الماضية.

وإذا كانت التجاذبات أو الثأرية أو الحزبية أو الغرارة قد وسمت كثيرًا من تلك الكتابة السياسية، فقد بدت الرواية غالبًا تعزز إنجازها الفني الحداثي وهي تتقرى الآن والأمس، مما تمثّل له روايات فواز حداد (مرسال الغرام) ونهاد سيريس (الصمت والصخب) ومنهل السراج (كما ينبغي لنهر) وأحمد يوسف داوود (فردوس الجنون).. ورواية سمر يزبك (صلصال).

فبعد روايتها الأولى (طفلة السماء) التي عرّتْ المؤسستين الطائفية والأسرية، تواصل (صلصال) تعرية هاتين المؤسستين وسواهما (المؤسستان الزوجية والعسكرية بخاصة)، وذلك في بناء أعقد وبمهارة أكبر، ابتداء بالزمن الروائي الذي جاء يومًا واحدًا يتشظى في حيوات الشخصيات كما يتشظى في التاريخ عبر الرهان على لعبة التقمص، وهي اللعبة التي تأسست في الجذر الصوفي كما لعبها من قبل جمال الغيطاني ومؤنس الرزاز وسليم مطر وآخرون منهم أنيسة عبود وأحمد يوسف داوود اللذان تلقّع لديهما ذلك الجذر بـ (العلوية) وجاء أكبر

---

(1) دار الكنوز الأدبية، ط1، بيروت 2005.

سفورًا في رواية (صلصال)، كما تدلل ـ على الأقل ـ المتناصات مع الخصيبي (الحسين بن حمدان) والمكزون السنجاري.

وكما جاء الزمن الروائي يومًا واحدًا، جاء الحدث الأساس واحدًا: موت حيدر ابراهيم، وهو ما يتشظّى في أحداث كبرى وصغرى حيث يتشظى الزمن. فالرواية تبدأ بافتتاحية ترسم لحيدر صورة شاملة، طفلًا وعاشقًا وضابطًا وخائبًا ومتطوحًا في تجلياته وصور حيواته السالفات، ثم تمهد الرواية للحدث الأساس في انتظار زوجة حيدر السابقة سحر النصور في لندن لعشيقها علي حسن الذي يطير به موت حيدر من دمشق إلى قريتهما بدلًا من لندن. وهكذا يترامى الفضاء الروائي بين لندن وتلك القرية الجبلية من ريف مدينة جبلة، ويبلغ في التاريخ الكوفة، لكنه يتركز بين جبلة واللاذقية وبين العاصمة دمشق.

إثر صفحة الافتتاحية وصفحتي التمهيد، يأتي الحدث الأساس: موت حيدر كما ستكتشفه ابنته رهام وخادمته دلاّ. ثم تبدأ سلسلة طويلة من استرجاع ما سبق، قبل أن يتواصل الاسترجاع بالاشتباك مع وقائع اليوم الأخير. وسيقطع ذلك اختفاء الميت ثم فرار رهام بأوراق أبيها وقراءتها لتلك الأوراق قبل أن يقبض عليها رجال علي حسن، لتعود الرواية إلى خاتمتها بشروع علي حسن في قراءة الأوراق وانتهاء اليوم الروائي الطويل العاصف.

بهذه الخطاطة المبتسرة جاء البناء الروائي ليطلق الأسئلة التي تفجرت بالصراع بين حيدر وعلي: أسئلة الصداقة والحب والجسد والعسكرة والفساد والإيمان. فالرجلان عاشا معًا طفولتهما القروية، حيث تجاوزت الصداقة ما بين الإقطاعي والقصر (حيدر) وابن الفلاح. وليس هذا بالتناقض الوحيد بين الشخصيتين كما سينجلي في دراستهما في المدرسة الداخلية باللاذقية، وفي انتسابهما للكلية العسكرية، وفي انخراطهما في قيادة المتغيرات السورية منذ ولّت مرحلة الخمسينيات من القرن الماضي حيث "كان كل شيء مبهمًا" إلى ما تلا في الستينيات، حيث أثبت "هؤلاء الضباط الذين انقسموا فيما بينهم أثناء مؤتمرات حزبهم الحاكم التي سبقت اختلافهم، أن باستطاعتهم حكم البلاد وإقصاء كل من خالفهم وإبعاد شبح الانقلابات".

كان حيدر "سليل الأطياف والأرواح" وأمير الحكايا الحزين"، مأخوذًا بالثقافة وعاشقًا رومانيسًا لدلاّ ولسحر النصور، ومسكونًا بتقمصاته من جيل إلى جيل. ولم يكن بالتالي لمن هو كذلك أن يتابع طريق رفاقه، لذلك استقال من الجيش في **10 /3/ 1971** بعدما تزوج

من سحر وأنجب رهام، فعافته امرأته، وقضى عمره من بعد في القرية، تخدمه دلاّ، ويخرج كل يوم إلى الصيد ولا يصيد، حتى مات على إيقاع سقوط بغداد عام 2003.

أما علي حسن فقد تابع المشوار مخلِّفًا رفيقه الذي هرب خلفًا بصحبة عشقه وأوراقه، بينما هرب علي إلى الأمام مدججًا بالحديد والنار: "لقد حصل على كل شيء: ولاء طائفته، ولمعان المجد، وسطوة الحضور. تقلص كل من حوله إلى أذناب تتحرك كيفما اتجه". ولقد وصم علي صديقه بالخيانة لأنه اختار البقاء تحت، ردًا على وصم حيدر له بخيانة عهد الفروسية الذي أبرماه في عنفوان صداقتهما. وقد مال علي حسن بزوجة صديقه وعاشا عاشقين، كما عاش ابنه فادي ورهام. لكن علي يشك في أن رهام ابنته هو، فسحر ليست متأكدة من أبوة حيدر لرهام، ولذلك يفصم علي عشق الولدين، ويرسل ابنه إلى لندن ليدرس العلوم السياسية. فالابن لم يحلم كأبيه بأن يكون ضابطًا. وهذا المدلل الوحيد بين ست بنات واحد من جيل السياسيين الشباب الواعد "بدماء جديدة في البلاد". إلا أن إرادة فادي تحدها إرادة أبيه، وهو ممزق بين قلبه ومجده القادم. أما رهام المولودة سنة هزيمة 1967 . هل لهذا دلالة ما؟ . فقد غرقت بعد فادي في البذخ والمجون مع كبار الشخصيات من أصدقاء علي حسن، لتنتقم منه بسطوتها عليهم. ولسوف تتساءل رهام بعدما تكبر عن سر هجران والدها للعالم، وستجعله يخطو أول خطوة بعد استقالته، فيقف إلى جانبها في مشروعها . حلمها بتحويل الشاطئ الجنوبي لمدينة جبلة إلى منطقة سياحية.

ثمة نوع من التناظر يتبدى في فصم علي حسن لعلاقة ابنه ورهام، ولعلاقة حيدر وسحر. كما يتبدى التناظر في الصراع الصامت الصاخب بين رهام وعلي حسن، وبين الأخير وحيدر. على أن الصراع الأول سيبدو في المحصلة رافدًا للصراع الثاني، كما هو ناتجه. ومثل ذلك هو الصراع بين أستاذ التاريخ العجوز وعلي حسن. فهذا الذي علّم الضابطين علي وحيدر، سيتبرأ من الأول ويخلص للثاني. وسيلقى حتفه على يد حراس الأول الذي روّض بلادًا بأكملها، فهو "الواحد فقط، أبدًا لن يتكرر. ذريته كلها لن تحمل في صلبها رجلًا مثله، لأنه لن يتكرر". وسوف يتوالى التناظر في الرواية عبر لعبة المرآة. فالمرآة طريق حيدر إلى الحياة، وابنته حقيقة واقفة في قلب المرآة، وعلي حسن في النهاية يسكن المرآة وحيدًا يطوّحه السكر ويهزمه حيدر الخارج من المرآة سرًا للحياة والموت. على أن الأهم من تناظر الصراع، هو أنه يرسم العيش السوري منذ ثلاثة عقود حين تدفق النفط وسقط، كثروات البلاد، في

دوائر النهب، وفيما تلا ذلك حيث: "اندلعت حرائق وشقاقات واغتيالات جماعية وتصفيات جسدية وحملات اعتقال وحصار مدن وقصف أحياء آهلة السكان. وبدا أن النعرات الطائفية والمذهبية والعشائرية تستفيق من سباتها، وتتسلل رويدًا رويدًا إلى مظاهر الفقر والحاجة والبطالة وكمّ الأفواه، إلى جانب الخشية العميقة من يوم الغد الغامض القاتم". وستعزز الساردة ذلك مرة بعد مرة، كما في التعقيب على رحيل حيدر عن دمشق: " ليست قيادةً هذي التي صعد بها علي حسن مع رفاقه في الحزب، ففرضوا قانون الأحكام العرفية والطوارئ، ثم انقلبوا على بعضهم البعض وحكموا البلاد".

على أن الرواية تخرج بهذا الصراع من جسده السوري إلى جسده العربي الإسلامي القائم في التاريخ، وذلك عبر أوراق حيدر التي يخاطب فيها قرينه وهما يتقمصان من جيل إلى جيل، كأن يقول: "كنت في ذلك الزمن أعيش معك. كنت آخر قتلاك. أنا آخر من قتلك، وأنت أول من قتلني". ولن يفتأ حيدر يخاطب قرينه: يا قاطف الرؤوس اليانعة، أو: يا سيد الخراب، أو: أيها الضبع القادم... ليتواصل التقمص من الحجاج إلى علي حسن إلى عبارة حيدر الأخيرة التي استقت الرواية عنوانها منها: "أنا آخر صلصال يموت من عناصر وتكوينه". ولقد أثقلت المتناصات على أوراق حيدر بقدر ما مضت بالرواية إلى أفق التاريخ. ومثل هذا الإثقال كان أيضاً إثقال المعلومات التاريخية المتعلقة بالفينيقيين أو العثمانيّين أو الفرنسيين. ولعل ذلك ما جعل الرواية تستدرك الإثقال بلعب لغوية وبنائية شتّى. فقصيدة النثر اليتيمة تلوّن التناص مع دونكشوت أو كليلة ودمنة. والرائحة ستغدو إيقاعًا وإن تباعد، فالرواية تبدأ بعبارة حيدر: "رائحتها حرب الكون ضدي" وبعبارته ستتتوّج حين تقرأ ابنته أوراقه: "أنا تلك الرائحة".

إنها رائحة احتراق اللحم البشري من تنّور ابن المقفّع إلى تنّور حيدر. وإذا كانت رواية (صلصال) تعزز شيوع لعبة الرائحة في الرواية العربية ـ بفضل باتريك زوسكندر ربما ـ فبهذه اللعبة كما بلعبة المرايا أو المتناصات أو التناظر أو التقمص... وأولًا وأخيرًا: بلعبة الذكريات "خطاف الزمن المرعب"؛ بكل ذلك تنضاف رواية (صلصال) إلى جديد الرواية في سورية، الأجرأ والأعمق الذي يعزز إنجازها الفني الحداثي وهي تتقرى الآن أو الأمس.

3- رشيدة حوازم: قدم الحكمة(1):

إذا كان الحريق الجزائري في العقد الماضي هو الشاغل الأكبر للرواية في الجزائر، فالمستقبل هو الشاغل الآخر، ولكن على غير طريقة رواية الخيال العلمي. فبعد رواية (المخطوطة الشرقية) لواسيني الأعرج، وبعد رواية إبراهيم السعدي (بوح الرجل القادم من الظلام) تأتي رواية رشيد حوازم (قدم الحكمة) لتغامر في قراءة خمسين سنة قادمة، بينما تجهد لتوكيد نسبها الحداثي المؤسس على الحكاية. فرشا خوزي تحكي لحفيدتها رنا كي تنام، بينما تغمض الجدة عينيها وتتذكر . تحكي، فتتتالى حكايات الشخصيات الكثيرة وتتشظى وتتلملم وتتكامل في الإطار الأكبر، أي في الرواية التي نقرأ، وهي ما كتبت سيدة باشي خازن من سيرة أسرتها، ودفعت به إلى جابر للنشر. وللرواية إذن أكثر من راوية سوى الجدة. فالحفيدة رنا تروي، وربما سلطان تروي، والكاتبة المفترضة تبدأ الرواية وتختمها وهي تؤكد على أن حكايتها لا تصلح أن تكون رواية "لأنها ليست وكرًا للعنادل"، وتطلب من جابر حذف الكلام الذي ضفرته بين قوسين، وتصحيحًا جيدًا، ورسم الغلاف، وتغيير الأسماء لأنها لا تريد كشف أسماء أسرتها، أما الأسماء الهامشية فلا تهم. كما تطلب أن تحمل الرواية اسمها الحقيقي: سيدة باشي خازن. وبهذا تلعب الرواية لعبة الميتا الرواية، ولكن ليس في البداية والنهاية فقط. فرشا خوزي تتساءل عن الكاتب الحقيقي للرواية، وتعدّ التفاصيل مسألة ثانوية "إذ الأجدى أن نقرأ الرواية.. فقط.. نقرأها بحب وبشوق.. كما نلتقي صديقًا غائبًا. تلك الرواية مصنوعة من عبق اللحظات النادرة، لحظات الكشف عن الحقائق الصغيرة التي تملأ أدراج الروح" والرواية بحسب رشا ليست بحاجة إلى من يحاكمها، بل إلى من يصغي إلى حركاتها الصغيرة الدائرية، الطفولية، لأنها طفلة تقفز على الرصيف بثياب المدرسة وقد شردت ضفائرها من ثرثرة المعلم. لكأن الكاتبة بذلك تتحرز على ما ينتظر روايتها من النقد، فتجعل رشا تقرف ممن يبحثون عن آباء الرواية وتتساءل: "ألا تكفي الأم؟". غير أن هذه الحمية الاستباقية لن تردَّ الإشارة مثلًا إلى روايتي واسيني الأعرج وإبراهيم السعدي، أو إلى رواية الميلودي شغموم (خميل المضاجع) بصدد الفصل الثاني من رواية (قدم الحكمة) حيث البرنامج الإذاعي لمحمود باش خازن. ولن تردّ تلك الحمية الإشارة أيضًا إلى تهريب الآثار في هذه الرواية وفي أكثر من رواية لأهداف سويف وإدوار الخراط مثلًا، مع التشديد على أن تدقيق النسب الأبوي أو

(1) اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر 2003.

الأمومي للرواية ليس تشكيكًا بالضرورة، كما أن جهارة النسب الأمومي ليست كافية بالضرورة.

لقد جعلت الكاتبة لفصول رواياتها عتباتها من عبارات لراسين وبومارشيه وبودلير وأمين معلوف وبروست وهيجو.. أما العتبة المنسوبة لميشيل بوتور فهي التي تومئ إلى مفهوم الرواية وإلى مرماها: أن تكون تعبيرًا عن مجتمع يدرك أنه يتفكك. فمرام (قدم الحكمة) أن تكون تعبيرًا عن إدراك المجتمع الجزائري أنه يتفكك منذ اندلع الحريق فيه، وإلى نصف قرن قادم، وبالانداح في أرجاء العالم، من إسبانيا وفرنسا إلى اليابان وروسيا وفلسطين وتركيا.

فالرواية تبدأ بلقاء العجوزين محمود ورشا في استنبول: هي تحدثه عن ابنهما أمين المتوفى كما ستكشف خاتمة الرواية، وعن ابنهما الذي حمل الاسم نفسه، وحملت به في آخر لقاء لها بمحمود في ستراسبورغ قبل أن تنتقل إلى حيفا؛ ومحمود يحدثها عن ابنته سيدة أي من تريدنا الرواية أن نصدق أنها كاتبتها، والتي تدير عنه المطعم في استنبول. ومن هذه البداية المعقدة أو المعجوقة، تتناسل الحكايات و الشخصيات: رحلة رشا إلى خبنة في الصحراء وحب أشرف وتركه لها ومحاولتها الانتحار ثم العلاج النفسي. اللقاء بمحمود الذي كان يدرس في معهد علوم الآثار وزواجها. سنوات مونمارتر 2003 . 2005، فستراسبورغ ولقاء ميلود، فموسكو حيث تنعطف بها علاقتها بجميل كحلون إلى حيفا، ثم ستراسبورغ من جديد لتلتقي محمود وتحمل منه بأمين الثاني، ثم حيفا من جديد، إلى النهاية التي تعود برشا وحفيدتها إلى الجزائر، فتدهس سيارة الحفيدة، وترحل رشا إلى استنبول، أي نعود إلى البداية التي جمعتها بمحمود.

لهذا المسلسل الطويل مفتاحه السحري: المصادفة. ومن حلقة فيه إلى حلقة، ومن مصادفة إلى مصادفة، سنتابع عمل محمود ورشا في الإذاعة العربية في ستراسبورغ، والبرنامج الإذاعي عشية عيد الحب، ومعرض العطور الذي يفجر ذكريات رشا عن مصنع العطور في (خبنة) وعن رحلة الموت إلى الصحراء. كما نتابع علاقة رشا في ستراسبورغ مع ميلود سباق صاحب مجلة (دروب) التي ستجمع رشا بريما سلطان. وهنا يبدو كأننا بصدد رواية جديدة تروي علاقة ريما بأستاذها ميلود الذي درّسها عام 1991 ثم جمعتهما ستراسبورغ عام 2009 وهو يلهج "أنا بحاجة إلى لملمة سيرتي". فما يحرك الرواية الأساس سيدة باش خازن

يحرك ميلود ابن الاندلس. ولئن كانت ربما "ذلك الشعاع الأخير لعاصمة تحترق" فميلود صار "حكاية طريفة ومغرية" ورجلًا من رذاذ الحكايات التي تحبها رشا، ولكنها لا تفهمهما أبدًا.

في عام 2011 يسافر ميلود سباق ورشا خوزي لتغطية الاحتفال بمرور قرن على ميلاد ليف تاراسوف. وهناك تصل رشا الرسالة التي تنبئ بموت الحبيب الفلسطيني القديم باسم، فتعود من موسكو إلى حيفا. وفي الطائرة تصادف تاجر البواخر الفلسطيني جميل كحلون. وسنكون قد بلغنا من مسلسل الحكايات حكاية رشا مع الفخاريات والحلي والأيقونات التي يهربها الشاعر الروسي ميتيا راسكوليفيتش من الجزائر، ويتخفى في بيت صديق أثناء اندلاع الحريق الجزائري، ويلتقي الجارة دينا ويتزوجها بعدما قضى زوجها في تفجير حافلة.

في فلسطين يبلغ بنا المسلسل حلقة جديدة / رواية جديدة من حكايات الفلسطيني الميت باسم الذي انتقل إلى قرية الشجرة بعد عودة مجموعة من قرى الـ 48 إلى السلطة الفلسطينية عام 2012. وفي هذا المستقبل الذي تنجزه رواية (قد الحكمة) سنرى جمعية (السقف الحاني) كفرع لمنظمة (أبناء الشتات) التي تقدم الخدمات للمعزولين أسريًا أو مهنيًا، وللذين فقدوا جزءًا من عائلاتهم أثناء حروب نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين. ولتلك الجمعية علاقات دبلوماسية واسعة "كأنك تتحدث عن ديانة جديدة، بل إنها "تقنية جديدة" ستجعل الجزائرية رشا خوزي تزور إسرائيل، والسلطة الفلسطينية ما زالت هي السلطة الفلسطينية بعد عشرين أو خمسين سنة !

في مزرعة جميل كحلون يعالج الدكتور ضرار رشا من صدمتها بموت باسم، كما عالجها الدكتور مرزوق من صدمتها بترك أشرف لها في خبنة. وباسم هو الحبيب الفلسطيني الذي نشأ في الشتات (حمص) وتعاهد مع جميل على شراء باخرة وتفجيرها بالمحتلين الإسرائيليين. وإذا كانت علاقته برشا قد أخفقت، فقد جاءت بها إلى إسرائيل، لترى هذه البلاد أجمل مما كانت تتصور. ففي حيفا ها هي ذي الحلويات الفلسطينية وأكلات الساحل الفلسطيني، وها هو ذا شارع بترا الذي يعرفه الناس باسم نينادي نور. وهي ذي قرية الشجرة التي كانت تتخيلها زمن العلاقة مع باسم منهكة جراء الحرب، فإذا بها تبدو متألقة كأنها تحتفل برحيل باسم. أما المنعطف الأكبر في حياة رشا فهو ما سيأتي على قدومها إلى حيفا، إذْ يفلح جميل كحلون في

إقناعها بترك ستراسبورغ والعمل معه، وهو المهووس بالمال ومن كان سمسارًا صغيرًا في الموانئ فصار حوت البواخر الذي يتاجر أيضًا بالماركات المبرفتة (المغشوشة).

مع جميل دخلت رشا في معترك جديد غامض يصخب بالاغتيالات والانتحارات. وسيساعد رشا وجميل في تجارتهما اسماعيل ابن ميلود، وهو الشاب العبقري في اختراق شبكات المعلوماتية، والقابض بالتالي على أسرار دولية خطيرة، لذلك تلاحقه الشرطة الدولية حتى تعتقله ورفاقه. وتلك إلماعة جديدة من الرواية إلى المستقبل. فإسماعيل عمل في مركز الأبحاث والدراسات الاستراتيجية مع شباب من بلدان مختلفة يحاولون اختراق السماء: "يريدون التأريخ للدلالات الفينومينولوجية لشكل الأحداث للوصول إلى أقصى تخوم هذه الدلالات عبر المسافة والمخيلة الجماعية". كما يعمل إسماعيل في وكالة سبيكر للأنباء بينما يعارضه أبوه، وبينما ترى رشا في مشروعه ورفاقه نوعًا جديدًا من التاريخ، قد نكون بحاجة إليه: "قد نتمكن بذلك من الوقوف على الدلالة الحقيقية لما يحدث حولنا". وتؤخذ رشا برؤى إسماعيل ورفاقه المستقبلية، فأكبر الصناعيين يعتمدون على حدوسهم ومعلوماتهم، وهم يرعبون الجميع بلعبهم بالماركات المحمية، وبالجاسوسية الصناعية. لكن لميلود أيًا آخر في ابنه: "لا يريد أن يفهم أنه مهدد في كل مرة بالإفلاس والمرض والشيخوخة المبكرة. شاب بلا دفء. هو في حقيقة الأمر شاب طاعن في السن، أو بالأحرى شيخ صغير".

من حيفا إلى طوكيو سيظل جميل كحلون حاضرًا في حياة رشا. وستحضر الجزائر في رسالة ريما لها متسائلة: "ما الذي بقي من مدينتنا؟ ما الذي تبقَّى مني ومنك؟ أنحن لعبة أشباح تتماهى مع الخراب؟". وتبدو ريما كوة أخرى على ما أصاب الثقافة الجزائرية من الحريق، فهي صديقة بختي بن عودة. ورسالتها هي تصرّف برسالة لنصيرة مُحَّدي. وهذه الكوة تنادي الرواية العربية أيضًا بالسؤال "هل أطرق باب الشمس كما فعل الباسل خوري؟" وبذكر (مدن الملح). على أن الجزائر التي رمى حريقها في نهاية القرن العشرين بريما ورشا ومحمود وميلود في أصقاع الأرض، ستعود وترمي رشا بعد نصف قرن ، حين تعود إليها عجوزًا في الثانية والثمانين مع رنا، لكن الجزائر ستلاقي بالدهس الشابة وتطرد العجوز رشا إلى استنبول، فتلتقي بالعجوز محمود، وتنتهي الرواية.

إنها المغامرة الخطرة في تخييل المستقبل. ولئن كان ذلك يبقى رهانًا مفتوحًا لقارئ المستقبل، فمغامرة الكتابة أمام القارئ الآن تبدو مرتبكة بطموحها الكبير، إذ تروم النسب

الحداثي فتلعب لعبة الميتاروائية ولعبة العتبات والمزاوجة بين فصول المونولوجات وفصول الحكايات ولعبة العبارات الفرنسية والحوارات بالعامية... بينما تضيق ساحة اللعب بكثرة اللاعبين وتدافرهم، وبتداخل اللعب وتنازعه بينهم. ولكن أليس لكل مغامرة فضيلتها؟

4ـ جميل عطية إبراهيم: المسألة الهمجية(1):

بالمكر والبساطة، أي بالسحر الخفي الذي وسم روايات الكاتب المصري جميل عطية إبراهيم، يغزل الخيوط الأربعة لروايته الجديدة (المسألة الهمجية)، وهي: سيرورة تشكل اللوحة التي يرسمها الرسام لسلمى مرجان ـ سيرورة علاقة سلمى مرجان ونبيل سعيد ـ شقة نبيل سعيد المغتصبة ـ الهمجية الإسرائيلية والأمريكية. ويتأكد السحر الروائي بأسطورتين، الأولى قائمة في عناية الرسام بالصبي بندق الذي قتله الفرنسيس أثناء حملة نابليون ودُفِنَ جثمانه تحت العمارة، والأسطورة الثانية تكوُّنُها الرواية في حرق الملابس في منطقة أثرية، فالبعض يتزوج تحت الماء، والبعض يعقد قرانه معلقًا في بالون هواء، أما سلمى ونبيل فسيحرقان ملابسهما ليصنعا أسطورة القرن 21، ولهذا ما يؤثثه كما سيلي.

فالكاتب الشيخ المقيم في سويسرا نبيل سعيد، يؤوب إلى القاهرة بعد علمه بانتحار من اغتصب شقته منذ سبعة عشر عامًا، وهو الخبير في الرياضيات والعلوم النووية فؤاد بك ابن وكيل الوزارة كمال الأغبر، الذي أقام في الشقة معملًا صغيرًا زوده بأجهزة حديثة مما يباع في الأسواق ويُستخدم في المشافي ويعمل بالطاقة النووية، حيث يغدو التخلص من النفايات مشكلة. والرواية تبدأ بمصادفة نبيل سعيد لبائعة الفل فاطمة، وهو في طريقه إلى المحامي، حيث يصادف الدكتورة سلمى مرجان، الشاعرة والناقدة التي تدرس الأدب الفرنسي في الجامعة، التي ستلبي دعوة نبيل إلى المقهى، ويبدأ يومهما الذي سيستغرق نصف الرواية، فيما تستغرق تتمتها أيام أُخر من الشهر: إبريل ـ نيسان 2002.

يكبر نبيل سلمى خمسًا وعشرين سنة. وبينه وبين الروائي جميل عطية إبراهيم أواصر سيرية، منها السن والإقامة في سويسرا وانتماؤهما إلى جيل 67. ويعزز سرد نبيل للرواية بضمير المتكلم غواية السيرية. ولكن الأهم هو ذلك المكر وتلك البساطة، ذلك السحر الروائي الخفي الذي يشيِّد الرواية بالحكايات، وجعبة نبيل سعيد ملأى بما يحكيه لسلمى، وهو القائل: "والقص كله مسالك، وكلما توغلت في الرواية ساورتني ظنون بأني عدت أرى بعينين

---

(1) دار ميريت، ط1، مصر 2003.

أكثر اتساعًا، وأصبحت أسمع بأذنين سليمتين، وأتبدل بتبدل شخوص حكاياتي". ولئن كان نبيل سعيد يرى أن الكلام صناعة شهرزاد، فسلمى مرجان ترمي بالمعادل العصري لشهرزاد: "الفضائيات العربية يديرها رجال". وسيوالي نبيل سعيد: "كفّتْ شهرزاد عن صناعة الحكايات في القرن الحادي والعشرين، وتخلت عن حمل سجل الزمان الثقيل، وهذه مصيبة، لأغرقها في بحوري، لعلها تقبّ ذات ليلة وفي جعبتها حكاية من أجلي أنا". وإذ تسمّي سلمى نبيل سعيد مرة سندباد ومرة شهريار، يشيِّد هو الرواية مما يغرف من بحور أوراقه القديمة، ويفعل مثل الفضائيات العربية، فيزوّر تاريخه الخاص، ويبدل تاريخ البلد، ويزوّر تاريخ العالم، ويرتب وقائع حكايته من جديد، ويجلس في مواجهة ذاكرته المعبأة بتفاصيل الأحداث التي خبرها، كحرب 67 أو 73 أو.. وبذا يشتبك تاريخ العمارة التي يقيم فيها الرسام بحكاية الصبي بندق ورمانات البلي (الدحاديل)، كما تشتبك حكاية هانز فوجلي السويسري الذي قضى بالطيران بطائرات الحرير على جبال الألب ـ وهو صديق نبيل سعيد ـ بحكاية ساندرا الكرواتية الشابة التي شبهها نبيل سعيد بالملكة (تي) فأصابها الجنون. ومن المقام السويسري لنبيل سعيد يأتي أيضًا سعيه من أجل محاكمة مجرمي الحرب ـ وعلى رأسهم شارون ـ ليشتبك بسعيه لاستعادة شقته المغتصبة، على إيقاع علاقته مع سلمى مرجان، ورسم الرسام للوحة سلمى مرجان، فتتلامح الأسطورة /الخرافة/ الرواية في صلبها، وبغيتها: "اثنان وامرأة جبارة تجمعهم لوحة ناقصة وبينهم الوهم. معجزات القرن الحادي والعشرين وحروب وأنترنت وعولمة وهندسة وراثية، ونحن الثلاثة يشغلنا زمن البلي والفئران".

ومما يتأثث به ذلك كله حكاية فاطمة التي تتكشف أخيرًا عن مستشارة لمشروع دار نشر عالمية تدعمها منظمات دولية، بهدف رصد العلاقة بين اللغة والجنس، وذلك كرمى للتنمية لدى الطبقات غير المتعلمة. وقد عملت سلمى مرجان في المشروع، ثم انسحبت بصمت إيثارًا للسلامة، وقد أدركت العولمة الحقيقية، لا العولمة النظرية. وبينما يعتدي (ابن الأكابر) على فاطمة، يعهد نبيل سعيد وسلمى مرجان لها بالثياب لتحرقها، بينما ينصرفان إلى الإفراج عن الفلسطيني بسام الذي يقبض عليه في تعقب الأجهزة الأمنية للتقارير التي تفضح الهمجية في جنين وسواها من فلسطين.

ويتأثث ذلك كله أيضًا بما تموج به الرواية في الموسيقى والشعر والفن والأمركة.. فنبيل سعيد لا يأتلف مع الموسيقى الخفيفة التي تدغدغ الحواس ولا تخاطب العقل، الموسيقى الفجة

التي لا تليق بمجلسه وسلمى، وتشبه سندويتشات الهامبرجر. وفي منطقة الحسين (يرى) نبيل سعيد أصواتًا بشرية دهستها موتورات عربيات وميكروفونات، ويعزم على أن يصطحب كاميرا حديثة لتسجيل الأصوات المطحونة، لكأن الهمجية تتجلى في واحد من تجلياتها بتلك الموسيقى الهامبرجرية وهذه الموسيقى المطحونة. وبالمقابل، يأتي العود العراقي.

وسلمى تأخذ على الشعر الحديث في مصر ضحالة الرؤية الكونية، فيعقب نبيل سعيد: "يا للهول. هذه مصيبة جديدة لم أسمع بها في جنيف، قصائد الشعر الحديث تتركز في العولمة وثورة الاتصالات والهندسة الوراثية وأسلحة الدمار الشامل العراقية على وجه التحديد. وإذا تعمق البعض طالب بضرورة التنمية المستدامة وعدالة التوزيع وسد الفجوة بين الشمال والجنوب إلى غير ذلك من تعبيرات محفوظة، أما فقر الرؤية الكونية في الشعر الحديث في مصر فهذه جديدة". وسيطور نبيل سعيد القول تعقيبًا على موقف سلمى مرجان من جيله - جيل أمل دنقل ويحي الطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم و... وجميل عطية إبراهيم، أي جيل 67 - فيحمل على الحماقات الكثيرة للأجيال الجديدة الضائعة في أجواء ما بعد العولمة، وبخاصة منها ما يطلقون عليه أزمة الإبداع وكتابة الجسد. وإذا كان غياب الشعر من عالمنا يقتل سلمى مرجان، فنبيل سعيد يمضي إلى أن أربعة أخماس شعراء العالم يستحقون الموت في عصر العولمة. وهو يجزم بأنه لا توجد قصيدة في العالم تبزّ قصيدة أمل دنقل (لا تصالح). كما يجزم أن الشعراء المحدثين لا يشغلهم سوى التكالب على نفايات مائدة الحداثة الوهمية "بسبب قلة العقل وبلادة الحس والعياذ بالله". ولعل ما أثبتته الرواية من قصيدة بشير السباعي (المرأة الجميلة) أن تكون إشارة نبيل سعيد وسلمى مرجان والروائي نفسه إلى الشعر البديل.

إلى ذلك يسوق نبيل سعيد وسلمى مرجان في الرواية ما يسوقان، عبر نجيب محفوظ. فسلمى ترى أن (جدنا) نجيب محفوظ قفل الحارة على حركة الأدب في الخمسين سنة الماضية "بالضبة والمفتاح". ونبيل يرى أن (عمنا) نجيب محفوظ فتح أبواب الأدب، وشق طرقًا جديدة في السرد، وعلمنا قراءة الرواية الحديثة. وتطور سلمى رؤيتها إلى أن الناس (تطير) في ألف ليلة وليلة وفي الواقعية السحرية، أما في أدبنا فلا. أما نبيل سعيد، فهو يجسد الطيران المفقود، أي اللعب والتخييل، فيما يروي، حيث تتلامح إزاء لوحة سلمى التي يرسمها الرسام، لوحة نبيل سعيد المنشودة: قناديل البحر على الشاطئ، وشبكة العنكبوت في نهاية الأفق، ونجمة

داوود تعلق بالشبكة وفي ذيلها قنبلة نووية. ذلك أن مخيلة وحياة نبيل سعيد، مسكونة بالمسألة الأس ـ الجذر: المسألة الهمجية التي أعطت للرواية عنوانها، التي تعلن فجورها في مخيم جنين، كما تتخلل في اغتصاب ابن الأكابر لفاطمة، في اعتقال الفلسطيني بسام.

لقد صادف لقاء نبيل سعيد وسلمى مرجان يوم 12 / 4 / 2002، الذي ستدّعي أنه يوم ميلادها، ثم ستكشف أنه يوم طلاقها. وعبر ذلك اليوم، وفيما سيليه من الشهر نفسه، يقوم عالم الرواية بين القاهرة التي لا تغيرها حرب ولا سلم، وبين جنيف التي لم يصنع فيها نبيل سعيد حاضرًا له، بل ترك نفسه لماضيه، بحثًا عن مستقبل يتخيله كنسمة الفجر الندية. لكن هذا المستقبل لا يأتي، فالجحيم ـ في نهاية الأمر ومنتهى الرواية ـ قادم، التنين الإسرائيلي والأمريكي قادم. لكن ذلك لن يعطل سعي نبيل سعيد ضد الهمجية الفالتة، وهو الذي سيتابع طريقه إلى غزة، مواصلًا ما بدأه في جنيف مع رئيس الصليب الأحمر الدولي من التحقيق في مجزرة جنين ومن محاولة محاكمة مجرمي الحرب، وعلى رأسهم شارون. ولعل رواية (المسألة الهمجية) هنا تذكّر برواية بهاء طاهر (الحب في المنفى) التي تلاحق في جنيف جرائم شارون في صبرا وشاتيلا، وتمتص من الشهادات والوثائق ما تمتص، مثلما امتصت رواية (المسألة الهمجية) شهادة الإيرلندية كويفا بيترلي، بعدما تصدرت بمقتطف منها. ولقد تصدرت هذه الرواية أيضًا، وامتصت فيما بعد، من كتاب أرنست كاسيرر (الدولة والأسطورة) ما ينادي عنوانها، فأفكار الهمجي ليست مضطرمة أو متناقضة، وأن بدت وهمية. والهمجي يتصور منطقه معصومًا من الخطأ على نحو ما، وهذا نبيل سعيد يقول: "المنطق الهمجي له ركائز، ويظن الهمجي دومًا أنه على حق، والهمجي من يمتلك القوة ويستخدمها في تحقيق مصلحة خاصة بعيدًا عن قوانين وأعراف الناس وضد مشيئتهم". وهكذا تكون المسألة هي الهمجية، من الكتابة الروائية إلى الكتابة الفكرية إلى الحياة اليومية للأفراد وللشعوب أمس واليوم، وبخاصة اليوم، وربما غدًا وبعده.

5- فواز حداد: مرسال الغرام(1):

تأتي رواية فواز حداد (مرسال الغرام) تتويجًا لتجربته التي ابتدأت مختمرة، كالعهد ـ غالبًا ـ بمن يبدأون الكتابة (أم النشر؟) في سنّ متقدمة (أين عبد الرحمن منيف؟). وقد تمفصلت تجربة حداد منذ البداية عام 1991 في رواية (موزاييك "دمشق 39") مع لحظات

---

(1) دار رياض الريس، ط1، بيروت 2004.

حاسمة في تاريخ سورية الحديث، إلى أن بلغت في الرواية السادسة (مرسال الغرام) نهاية القرن العشرين، حيث تعمق ما راهنت عليه الروايات السابقة من الحفر في السجلات ـ وبخاصة ما يؤرخ للفن فيها ـ ومن لعبة السيرة النصية كميسم حداثي يباري الميسم الكلاسيكي لروائية الكاتب. ولعل هذا ما يتبدى منذ لعبة عنونة فصول الرواية التي بلغت أربعة أسطر (الفصلان 46 ـ 47) وستة أسطر (الفصل 49) وثمانية أسطر (الفصلان 48 ـ 61)، لا لتعلن فقط عن محتوى الفصل، بل لتعلن أيضًا، بالأحرى أولًا، نظام الرواية، وهذا مثال من كثير في عنوان الفصل 64: "وقفة صغيرة لابد منها تسهم في ترتيب بعض الفصول القادمة، التي جرت قبل الفصل السابق". ومثل ذلك هي الفصول الأولى، ومنها: (تمهيد، نبذة، بين قوسين). أما اللعب بأسماء الشخصيات، فمنها ما يعلق السؤال بين المؤلف والراوي الذي سمته الرواية بلقبه، وبه تعنونت: (مرسال الغرام)، ومنها ما اكتفى بالحرف اسمًا: (م .ع) و(ل. ع) والدكتور (ج)، إما مناداة للكافكاوية ـ ولكن بلا مبرر ـ أو للتقية أو للتعمية.

العنوان والاسم تتعلق الشخصية المحورية (محمود رشوم) بالراوي ـ وبالتالي بالمؤلف ـ كما يتبدى في رد الراوي على تحذير الممثلة ناريمان له من رشوم: "لا مستقبل لي من دونه"، أو كما يتبدى في اعتبار الراوي أن أعظم حدث في حياته هو جيرته لرشوم، أو في قوله مشيرًا إلى رشوم: "إذا كنت أعاني من النقصان فهو يعاني من الكم الهائل للتجارب الحياتية، وتدفق أفكاره الجارف وقدراته الفائقة على التعبير عنها". وسيمضي ذلك في غير موقع إلى أن يغدو نظرًا في الرواية، لكنه نظر موارب. فالراوي إذ يحمل إلى ناريمان السيناريو الذي كتبه رشوم، ينفي أن يكون تمثيلية تاريخية أو كوميدية، لكأنما يعني الرواية، وبخاصة حين يصف السيناريو بأنه عاطفي شائعه وقوي ومؤثر، وتلك صفات تليق حقًّا بـ (مرسال الغرام)، دون ابتذال. وسوف نرى خطة رشوم في كتابة السيناريو تنقيبًا في تاريخ الغناء العربي والدراسات المتفرقة والتسجيلات والمذكرات، لكأنما يعني الرواية. وهذا أيضًا ما يخلص إليه الأعمى كاتب السيناريو الآخر في النهاية، حين يرى أن الحيّز ـ أي السيناريو، بل الرواية ـ ضيق وقد اكتظ بالشخصيات وبالمجهول الذي أضاف رتوش القدر وعجّل بتدافع الأحداث وتصادمها، ساعيًا إلى نهاية قبل الأوان. ولئن كان الراوي يسأل الأعمى عما إن كان هو القدر الذي يحرك الجميع، فالأعمى سيقول في فصل تالٍ: "المجهول هو شخص آخر يكتب سيناريو نحن فيه"، فهل هي إشارة أخرى إلى المؤلف؟

الرواية والسيناريو:

إذا كانت رواية الكاتب (تياترو "1949") قد تعلقت بالمسرح، فرواية (مرسال الغرام) تتعلق بالخطوة الأولى في المسلسل التلفزيوني: السيناريو، وصولًا إلى إنتاجه. فقد حمل الأعمى إلى محمود رشوم فكرة سيناريو، ورشوم يسعى إلى أن يقنع ناريمان بتمثيل المسلسل، جاعلًا من الراوي مرسال الغرام بينه وبينها. وسوف يظهر المخرج مسعود السعدي ويظهر م. ع. الذي تخلى عن ناريمان ومال إلى الممثلة الصاعدة تغريد، كما سيظهر المفتشون، وتتلبس الرواية بالبوليسية، وكل ذلك على طريق كتابة السيناريو فإنتاجه. وبالأهمية نفسها يأتي فعل السيناريو في بنية الرواية، وهو الفعل الذي تنبأ عادل أبو شنب منذ عقود بأنه سينتهي إلى السينيرواية (السيناريو / الرواية). كما كان ذلك الفعل تشكيلًا ناتئًا في رواية صنع الله إبراهيم (بيروت بيروت). أما في رواية (مرسال الغرام) فسوف ينادي كتابة السيناريو ذلك الفصل الذي ينقل من الكاسيت الأصوات والحوار مما دار بين رشوم الأعمى حول السيناريو. وسيعلو النداء في الفصول 57 . 58 . 62 . 63 التي تقلّب احتمالات كتابة السيناريو بين رشوم الأعمى والمخرج، وفي الفصول التي تتعاور خاتمة السيناريو الذي يترجّح بين (أصل) كتبه الأعمى وبين (مقلِّد) يؤثث المكان ويرسم حركات الشخصيات، لكأنه القسم الخاص بالصورة في كتابة السيناريو. ولعل الدلالة الكبرى للعبة السيناريو في (مرسال الغرام) قد جاءت في نهاية الرواية عبر برء الراوي على يد ناريمان من عجزه الجنسي، وعبر ما يهيم به الراوي بعد اختفاء رشوم على إيقاع أغنية أم كلثوم: أن يكتب رشوم ما هو أكثر من سيناريو، وأن يظهر ليمضي معه الراوي إلى بقية لقصتهما، بقية لـ (مرسال الغرام)، فنهاية الرواية مفتوحة.

الرواية والموسيقى:

لروايات فواز حداد عنايتها بالكبرى فيما بين الفنون والرواية، وبخاصة فيما بين الموسيقى والرواية. ولقد دفعني ضمور هذه العلاقة في الرواية العربية، على الرغم من أهميته الفائقة، إلى أن أوقف عليها مداخلتي في الملتقى الأول للرواية في القاهرة (1998). وهذا ما يجعلني لا أفتأ أذكّر بدراسة الروائي والموسيقي العراقي المرحوم أسعد مُحَمَّد علي لعلاقة الموسيقى بالرواية العربية وغير العربية، هذه العلاقة التي تبدو الرهان الأكبر لرواية (مرسال الغرام). فمحمود رشوم الذي هاجر إلى الخليج ليعمل في الإضاءة والديكور والتصوير، مال

إلى الصوت، وراح يجري تجاربه ملاحقًا تساؤلاته التي أفضت إلى أن الحوار يقتصر على الحوار، والكلام يقتصر على الكلام، أما الصوت؟ ينتهي رشوم إلى أن الصوت هو الكاشف، وينجح في اكتشاف كيميائية الصوت، لكنه يعود إلى دمشق بعدما خاب في تسويقه لاختراعه إذاعيًا وتلفزيونيًا. وإذا كان اختراع رشوم - أي ما ترسله الرواية في الصوت - يتعكز على السيميائية، فحديث الاختراع سينقلب إلى الغناء والموسيقى منذ تدريبات رشوم لناريمان، وسيظل كذلك حتى تقترب الرواية من النهاية في الفصل 89، حيث ينبئ الراوي باختراق جوقة من الأصوات لرشوم، وهي: صوت العقل الذي بلا فائدة كصوت العاطفة، وصوت الزمن المخيف. وسيلي في الفصل الأخير: صوت الحب، لكأن الرواية بذلك تكِّرس أطروحتها الفنية، ولكن ماذا عن لغة الأخرس، وماذا عن الأطرش والأخرس الأطرش؟

يتباهى رشوم بأنه وحده من يتقن فك شفرة الأصوات الحافلة باللغات. ويبدو رشوم يتوه في متاهة الأصوات وهو يدرب الراوي ويحشد الرواية بالرفرفة والدفدفة والشقشقة واللقلقة والبقبقة والسقسقة وما شاكل مما ينادي اللعبة اللغوية الأثيرة في روايات إدوار الخراط وأطروحته العتيدة في غنّة الغناء وهزج الأصوات، غير عابئ بما يتأتى للسرد جراء ذلك من عور.

وفي متابعة الرواية للعبة الموسيقى لحنًا وغناء تتألق خبرة الكاتب في تجربة عبده الحامولي فتجربة أم كلثوم. لكن هذا التألق سيرتبك بالتأرخة التي تبدأ بعرض ونقد كتاب قسطندي رزق أفندي حول الموسيقى الشرقية والغناء العربي، ثم بعرض ونقد الاحتفال بمئوية أم كلثوم، ثم بالتاريخ الجديد لأم كلثوم، الذي يستغرق من الرواية عشرات الصفحات، لو حُذِفَتْ لما خسرت الرواية شيئًا، إن لم يكن العكس. ولا يخفف من ارتباك الرواية هنا ما أقامته من مسرحة للتأرخة، أو من توازٍ بين فصول التأرخة وبين الفصول البوليسية التي تتابع قضايا إنتاج المسلسل والتفتيش الإداري والصراع بين الثري المتنفذ م. ع. ورشوم وناريمان والراوي.. بل إن التأرخة ستثقل على الرواية بشعر أحمد رامي أو الهادي آدم مما غنته أم كلثوم - وبما غنّت لغيره - كما فعل غازي القصيبي من قبل في روايته (العصفورية). لكن الرشاقة والسخرية في رواية القصيبي دغمتا المتناصات الكثيرة من شعر المتنبي في نسيجها، مما لم يتوافّر لرواية (مرسال الغرام) على الرغم مما أبدعته من السخرية أيضًا، ولكن ليس في هذه المواطن منها. ويبدو أن الرواية قد أدركت ورطتها فلعبت لعبة رابطة عشاق أم كلثوم، حيث

يشبك الزمن الروائي بين زمن أم كلثوم وزمن رشوم والأعمى، فإذا بالأعمى هو سيد مكاوي، وإذا بالمرأة التي تقلد أم كلثوم، لا تقلدها، بل تسعى لتكونها، وإذا برشوم يتقمص السادات ويلتقي أحمد رامي.. ليصير إدراك الرواية لورطتها في تساؤل الأعمى نفسه: "هل أنا أسير رهبتي للفن أم عظمة زمانها (أم كلثوم) أم أن حبي لها قيدني بها؟".

التعرية والهجاء:

مع طموح (مرسال الغرام) لأن تؤرخ للموسيقى والغناء خلال عقود أم كلثوم، يتوازي الطموح لأن تكون هذه الرواية (جردة) للعقود السورية الأخيرة، بالتمفصل مع انقلاب 1963 الذي جاء بحزب البعث إلى السلطة. ويتجسد هذا الطموح في شخصية م. ع. القادم من ريف الساحل إلى العاصمة، الذي غدا بؤرة الفساد والإفساد، مثله مثل ابن أخيه ل. ع و مثل الدكتور ج. المسئول الخطير الذي حصل على الدكتوراه، وعرفت زوجته السرية الروسية ناتاشا أنه من الـ ك. ج. ب. السوري.

عبر سرد حيوات كل من هاته الشخصيات الثلاث، وعبر سرد حياة العاهرة لطيفة، وحياة المحقق الذي لا تسميه الرواية، عبر ذلك تعري الرواية القمع والفساد. غير أن هذه التعرية التي توسلت البوليسية والسخرية، تغدو غالبًا هجاء عميمًا وصارخًا للمؤسسات الإعلامية والإدارية والأمنية والثقافية والحزبية والدينية.. وإذا كان ذلك لم يؤثر في البناء المحكم للشخصيات الروائية الأربع المذكورة، فالمفارقة أنه قد أعلى من الخطابية في الرواية، كما أعلّتها التأملات الطويلة التي يسوقها الراوي أو رشوم أو السارد في الفن والحداثة والماركسية.. ويتجاوز طموح الرواية هنا الفضاء السوري إلى العالم كله في (الدرس) الذي يلقيه رشوم على أم كلثوم عما طرأ بعد ربع قرن من موتها، من الانتفاضة الفلسطينية الثانية إلى الموضة وحديث البيضاوات والشقراوات الذي سبقت إليه أيضًا رواية (العصفورية) في مفصل بديع من مفاصلها البديعة. أما المفارقة فتكبر إذ تنشغل طويلًا رواية بمثل هذا الطموح بشريط فيديو جنسي لمسئولين، وتغفل ـ على سبيل المثال ـ عن واحد من أهم مفاصل العقود السورية الأخيرة، هو مفصل الصراع الدامي الذي كان بين السلطة والتيار الإسلامي العنفي، بينما أطنبت الرواية فيما جعل البروفيسور الروسي يصدح: "سورية من بلاد ألف ليلة وليلة" وهو الذي لم يعلم من غرائب وعجائب وخوارق وفانتازيات الحياة السورية غير (وصلة) شهادة الدكتوراه التي منحها للدكتور ج. فكيف لو عاش ذلك البروفيسور هذه الحياة!

بكل ذلك تبدو (مرسال الغرام) رواية من (العيار الثقيل)، لم توفر وسيلة لتكون كذلك، ابتداءً أو انتهاء بالجرأة أو النقدية أو الفكرية أو بتفعيل الفنون (السيناريو والموسيقى) في الرواية. وسواء صحت أم لم تصح الإشارات السابقة إلى ما اعتور الرواية، فهي توكيد لاختمار تجربة فواز حداد، وإضافة مهمة إلى هذا النهر الدافق: نهر الرواية العربية.

6- فواز حداد: السوريون الأعداء [1]:

منذ تعرفت على فواز حداد في روايته (موزاييك دمشق 39) التي صدرت عام 1991، وأنا أحتفي به روايةً فروايةً، إنْ لحفرياته الروائية في التاريخ، أو لإخلاصه للكلاسيكية التي أخذت تندر في الرواية العربية. ولطالما رددت أن روايات هذا الكاتب هي غالبًا من (العيار الثقيل). غير أن روايته الأخيرة (السوريون الأعداء) تدفعني إلى قول آخر، ابتداءً بعمارتها التي توزعت بين كتلتين، ثانيتهما تعادل عشر أولاهما، وتحاول أن تغطي ما عاشته سورية منذ 2011، بينما تعود الأولى إلى الصراع المسلح بين الإسلاميين والسلطة في حماة، مطلع ثمانينيات القرن الماضي. فقد بدا توزيع الكتلتين تشويهًا للعمارة الروائية، ومحاولة قاصرة ولاهثة لإرسال قولٍ ما في الزلزلة السورية الناشبة منذ 2011،، وهي الزلزلة التي أسفرت حتى الآن عن تسع عشرة رواية في حدود علمي، ثلاث منها صدرت في الداخل، وست عشرة صدرت في الخارج.

يزاحم السارد في رواية (السوريون الأعداء) جميع الرواة، فينقض أو يقزّم لعبة تعدد الأصوات. ومن أمثلة ذلك الكثيرة هو ذلك الحوار (الفلسفي) غير المقنع الذي يديره السارد بين الضابطين سليمان (العلوي) ومروان (السني)، حيث ينفي الأول وجود إله واحد، ويشبه تعدد الأرباب بتعدد الأزياء، ويحدد طريقة القضاء على إله المقاتلين الإسلاميين بالتيئيس منه. ويعلل السارد عداوة سليمان لهؤلاء المقاتلين باختلاف الرب. أما مروان ففي فلسفته أن الحرية هي ألاّ تؤمن بشيء، أي أن تكون طليقًا، بلا دين ولا ثورة. ومروان يحكم بأن المعتقد الديني لا يتبخر مهما أصابه من انحسار، إلاّ بقتل الفكرة القابعة في الرأس: فكرة الله، والأجدى والأسهل لتحقيق ذلك هو قتل المؤمنين بهذه الفكرة دونما تمييزٍ بين المسلح منهم والأعزل. ويشرح السارد أن مؤهلات مروان هي أنه سني دمشقي، وقد عمل على ترسيخ سمعة بعيدة عن الطائفية، فكان الأجرأ على طائفته، ليكسب رضا رؤسائه بالفتك بالإخوان

---

[1] دار رياض الريس، ط1، بيروت 2014.

المسلمين. وفي الشرح أيضًا أن مروان لو استطاع تبديل مكان ولادته، لما حاول استرضاء أمثاله من الضباط العلويين، ورغم ذلك فـ (هم) في الفرع، يشككون في هذا الذي لا سند له إلاّ مبالغته في تنفيذ ما يوكل إليه، كي ينال ثقة (هم).

في الكتلة الصغيرة الأخيرة من الرواية، يبدو السارد في عجلة من أمره، كأنما يريد للرواية أن تودع كيفما اتفق، بعد ما طال بها الحفر في التراجيديا الحموية قبل ما ينوف على ثلاثة عقود. وهكذا يختصر السارد في ستة أشهر المعجزة الحموية السلمية في صيف2011 ، كما يبدو السارد متخلفًا عن الدكتور عدنان الراجي، أحد أبطال الرواية، الذي واجه الموت وذاق الويلات في سجن تدمر، وظفر أخيرًا بسليمان الذي تسبب له في كل ذلك، لكن الدكتور عدنان الراجي رفض أن يحيل العدالة إلى انتقام. وهنا ينبثق السارد شارحًا أن العدالة ليست الثأر ولا الانتقام، بل هي تدمير الدولة الظالمة: "ينبغي محوها من الوجود"، فهل تراه يوحد بين الدولة والنظام؟ بين الدولة والسلطة؟ وهل كان بريمر أرحم منه على الرغم من كل ما فعله بالدولة العراقية؟.

عندما يمعن السارد في تسلطه على الرواية فإن أذاه لها يفشو كبقع الزيت. ومن أمثلة ذلك الكثيرة أن يميل باستراتيجية الخبر العريقة في التراث السردي العربي، وفي تاريخ الرواية بعامة، إلى أن تكون نتفًا إخبارية تلفزيونية أو صحافية، أو إلى أن تكون تقريرًا صحفيًا ينادي، في أحسن الأحوال، سرديات مُحمَّد حسنين هيكل الصحافية. وقد بدأ كل هذا الذي ينال من جمالية الرواية منذ الفصل الأول من رواية (السوريون الأعداء)، في أخبار القتال في حماة عام 1982. ولعل للمرء أن يحزن حين يرى البراعة المعهودة للكاتب في رواياته السابقة، تتجدد هنا في المشهد المروِّع لقتل سليمان لعائلة الطبيب، ولكن سرعان ما تطغى الإخبارية، كما تطغى الملخصات السردية منذ الفصل الثاني، وأولها ما يعرّف بنشأة سليمان ودراسته في حلب ووشايته بخاله البعثي المعارض لحافظ الأسد. وكذلك هي قصة عشق سليمان لإبنة هذا الخال، أو قصة لميس خطيبة الرائد مروان، أو تغطية الرواية حرب إسرائيل والمقاومة في لبنان عام 1982، عبر تقرير صحفي زاده سوءًا هذا التناقض في الصفحة 181، حيث اختلطت على السارد رتبة حمدان، فتارة هو ملازم أول، وتارة هو رائد! ومن أسف ألاّ تكون تلك هي الغلطة الوحيدة أو الكبرى للسارد، فسليمان – مثلًا– لا يريد شيئًا مقابل مساعدته للميس في التهريب من شتورة، لكنها جعلت له حصة من الأرباح، فلم يهتم في

البداية، غير أن رصيده ارتفع، وما عاد في استطاعته التخلص من لميس، فبانكشافها ينكشف هو أيضًا.

ومن أسفٍ أيضًا أن ابتليت الرواية بعدد من الأخطاء الإملائية والنحوية .

حين تبلغ الرواية مرض الرئيس الراحل حافظ الأسد وصراعه مع شقيقه رفعت الأسد، ينتأ الملخص السردي (ص 339–342). وحين تبلغ الرواية آذار 2011 تغطي مظاهرة سوق الحريقة في تقرير صحفي، وتغطي أحداث درعا في تقرير مماثل، لكنه أطول (ص 434–440). وقد تحولت الرواية في منتهاها إلى تقرير سياسي، ثم إلى تقرير عسكري، لكأنها ودعت الفن الروائي تمامًا.

بالانتقال إلى بناء الشخصية الروائية، تتراجع بنسب متفاوتة سلطة السارد، وبالتالي يتراجع أذاها لجمالية الرواية. فعلى الرغم من شكوى شخصية سليمان من محاولة انتزاع لسانها لتكون لسانًا للسارد، بالأحرى لظل الكاتب الظليل، إلا أن هذه الشخصية نجت من المحاولة مرة بعد مرة. فسليمان المسكون بعقدة قتل الخال –على وزن قتل الأب– وبعقدة الضيعة المتأتية من سابقتها: (النفور من الضيعة والتعلق بها، مقاطعة والديه وأقرانه له..). وسليمان مسكون أيضًا بعقدة (الشوام)، فطموحه هو أن تكون زوجته دمشقية، ليبرهن أنه على سوية الدمشقيين، والعاصمة هدفه، لكنه يكره الدمشقيين ويخطر له التخلص منهم. من أجل ذلك ترى سليمان منذ العهد بالجامعة يشي بأصدقائه المتدينين، ويعلن طلاقه من المذهب العلوي – وإن يكن يجهله – ويصر على الانتساب إلى (الإسلام الصحيح) فيطيل لحيته، ويشجع زملاءه على تشكيل رابطة الشباب السوري المؤمن، ثم يشي بهم للأمن. وبسبب العقدة الشامية يحسد سليمان الرائد مروان على لميس المظلية التي كانت بين من مزّقنَ حجاب المحجبات في دمشق، حين كانت سرايا رفعت الأسد في عزّها. ويقوّل السارد سليمان إن الشوام لا يطيب لهم العيش إلا مع شامية، وإن فقراءهم فقط، والانتهازيين منهم خصوصًا، يخرقون تقاليدهم العنصرية، ويتزوجون قرويات من الساحل أو الريف القريب – أي علويات، بالعربي الفصيح– توفيرًا لتكاليف الزواج، فالشوام، على ذمة السارد، حيسوبون حتى في الحب، فما بالزواج!

يدير سليمان ظهرًا لدراسة الهندسة في الجامعة ويمضي إلى الجيش، حيث تصعد به طموحاته إلى القصر، ويمنحه الرئيس الراحل لقب المهندس. وفي هذا الشطر الأهم في حياته

سيغدو (المعجزة)، فهو مثلًا من يسرع إلى بيروت لينقل وقائع القتال مع الإسرائيليين، ويتكشف عن دراية ببيروت يحسده عليها اللبناني، وهو الذي لا عهد له بها من قبل. وقد أبدع سليمان أسلوب الاستفادة من المحتضرين والأموات قبل الدفن، في إبقاء الجثة مع السجين في الزنزانة. كما أبدع فكرة الجهاز المستقل الذي يربض فوق الكل، بلا موظفين ولا بناء، وبما ينادي الكافكاوية، كما ستناديها إدارة القضايا المستعجلة.. لكن إبداع سليمان المعجزة لفكرة تأليه الرئيس تبدو (مسلوقة) وغير مقنعة، سواء بمحاولة إقناع المعني بها، أم بحملة التماثيل وحملة الصور على طريق التأليه. وتبدو السذاجة كبيرة هنا بالمقارنة مع ما أبدعت الرواية العربية في تألّه الديكتاتور وتأليهه، كما في روايات (متاهة الأعراب في ناطحات السحاب) لمؤنس الرزاز، و (فخ الأسماء) لخيري الذهبي، و(المخطوطة الشرقية) لواسيني الأعرج، و(وليمة لأعشاب البحر) و(مرايا النار) لحيدر حيدر، و(مجنون الحكم) لسالم حميش....

بممارسات سليمان، وعلى لسانه، تتوحد (سحرية) النظام وتتسيد على الاقتصاد أو السوسيولوجية أو العولمة وما شاكل من هذه الترهات التي يقصر فعلها في المجتمع أو الدولة أو التاريخ عن فعل السحرية التي يتولاها السارد مرة بعد مرة، ليخفف العبء عن شخصية سليمان، رغم أنها (شخصية معجزة). وهكذا يشرح السارد على لسان سليمان، وربما يشرح الكاتب على لسان السارد، أن العلويين ملزمون بهذه الدولة التي منحتهم خطوط التهريب والتجارة والمناصب في المخابرات والدولة والإعلام والصحافة و... حتى في المعارضة! وليس من علة اقتصادية أو سياسية. إذن فليس في الدولة إلا العلة العلوية. وما من معارض علوي أو من منبت علوي إلا بتدبير من النظام السحري. وبالتالي تمضي الرواية إلى أن النظام سيسقط في ساعات لو تخلت الطائفة عنه، لكنها مبرر وجوده كما هو مبرر وجودها، وإنقاذه إنقاذ لها، والمصالحة تعني فقط تذويب الطائفة في بحر من السنة، فما أهون وأبسط الزلزال السوري إذن، في سنته الرابعة!

تنجو من هذه الفيهقة الطائفية، جزئيًا، شخصيتا المساعد ضرغام والمعارض غالب. وبذا تنفرد هذه الرواية من بين الروايات التي تدفقت خلال السنوات الثلاث الماضية، وعنها، على الرغم من أن أغلب هذه الروايات قد كتبت في المسألة الطائفية التي لا يمكن نكرانها –

حتى للنعامة التي تدفن رأسها في الرمل – ولكن من منظور نقدي، وبلا إطلاقيات، وبلا فجاجة أيديولوجية وخطابية.

مثل هذه النقدية، وهذه الجمالية في التعبير الروائي عن الطائفية، سبقت إليه الرواية في لبنان، كما سبقت إليه الرواية في سورية مثل سائر روايات سمير يزبك وروزا ياسين حسن، أو روايات (شموس الغجر) لحيدر حيدر و(قصر المطر) لممدوح عزام أو (امرأة من طابقين) لهيفاء بيطار أو (رمش إيل) لفخر الدين فياض أو (روزنامة المسجون) لراتب شعبو أو... ولئن كانت قلة قليلة من الروايات التي صدرت خلال السنوات الثلاث الماضية، قد نالها من الفيهقة الطائفية قدر أو أقلّ إلا أن الامتياز يظل لرواية (السوريون الأعداء)، وليس في هذا وحسب، بل أيضًا في تواضع ما كتبت عن التراجيدية الحموية لعام **1982**، بالمقارنة مع رواية منهل السرّاج (كما ينبغي لنهر) التي أوقفتها على مدينتها حماة، حيث تألق الفن وهو يرسم الصراع الدامي بين أبي شامة الحاكم ونذير الإسلامي المعارض، على جسد المدينة وروحها. كما تألق الفن في الروايات التي كانت التراجيدية الحموية تلك قضيتها بين قضايا، مثل (مديح الكراهية) لخالد خليفة و(قميص الليل) لسوسن جميل حسن.. والأمر نفسه يتكرر عندما يتصل بسجن تدمر الذي جعلته رواية (السوريون الأعداء) حلقة من حلقاتها، المهمة، ولكن بالدمغة الطائفية، على العكس من الروايات التي حضر فيها سجن تدمر، ولم تغفل عن الطائفية فيه، وحيث تذهب الإشارة بخاصة إلى رواية راتب شعبو (روزنامة المسجون).

بكل ما تقدم – وهو ما يحتاج إلى تفصيل كبير سيأتي في مقام آخر – قد يكون للمرء أن يتساءل: هل رواية (السوريون الأعداء) هي عن حماة **1982** أم عن الإخوان المسلمين، ولهم، وعن المقاتل منهم وله قبل المعتدل؟ هل هي رواية عن زلزال السنوات السورية الثلاث الماضية أم سردية صحفية تنوشها الطائفية؟ ومهما يكن من أمر، أليست هذه الرواية برهانًا ساطعًا على طغيان السياسي على الفن؟

7- ياسمينة صالح: بحر الصمت(1):

"من أنا بعد هذا العمر؟"

---

(1) منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2002.

بهذا السؤال تتفجر ذكريات سي السعيد لتشكل رواية (بحر الصمت). إنها ذكريات الأب العجوز في مواجهة ابنته الوحيدة التي يدينه صمتها وتدينه نظراتها وترميه في برد الشيخوخة، بينما يظلل المواجهة موت الابن (الرشيد).

هي رواية الذكريات إذن، فتبدأ بالحدث الحاسم الأخير: موت الرشيد، وبه تختم. وبين البداية والنهاية يتناثر حضور الموت ومواجهة البنت، بينما تمضي الرواية في السبيل المعهود: سبيل الاسترجاع والزمن الخطي الذي لا يتكسّر إلا نادرًا، إما بقفزات من محطة إلى محطة في حياة سي السعيد، وإما بالاستباق. وكل ذلك يزدحم في الفقرة الأولى، ثم يعود الأب إلى طفولته في قرية (براناس) قرب عاصمة الغرب الجزائري (وهران)، وكذلك إلى دراسته في حي (بلكور) في العاصمة.

من تلك البئر الأولى تتدفق حكايات الماضي كما تشاء الذكريات. وفي بعض الالتماعات الفنية المتناثرة المعدودة التي توشي بها الكاتبة سبيل الاسترجاع، تجعل الحكاية الواحدة تتعدد في صيغ شتى، كما كان لحكاية عمدة القرية (قدور) المشبَّع بثقافة الاستيطان التي زرعها الكولونيل (دي شاتو)، وخلاصتها: الجزائر جزء لا يتجزأ من فرنسا. ومثل ذلك هي حكاية والد العمدة الذي انتهى به إلى القتل وفاؤه للكولونيل. ومثل العمدة كان والده مشبَّعًا بفكرة الاغتصاب التي زرعها الكولونيل، فالمرأة للاغتصاب كما الأرض.

بالتناظر بين علاقة سي السعيد بابنته وبابنه الميت، وبين علاقته هو بأبيه سي البشير، تأتي حكاية الأخير وصديقه سي علي وعشقهما للمغنية عيشة، مقابل اختيار سي البشير لابنة العمدة (الزهرة) خطيبة لابنه الطفل. لكن الطفل سيرفض الزهرة حين يكبر، وسيحضر زفافها لصنوه ابن سي علي، فالولدان يكرران حكاية الأبوين، كما يكرر سي السعيد في حكايته مع أبيه حكاية ابنته وابنه معه، ولكن بالمقلوب، فالرشيد وأخته يرفضان أباهما، بينما سي البشير هو من رفض ـ على فراش الموت ـ رؤية ابنه.

يفسر سي السعيد رفضه الزواج من الزهرة كجزء من رفضه لأبيه. ومثل ذلك سيتكرر في حرصه ـ حرص الرواية، حرص الكاتبة ـ على التفسير. فابنته "هي الحقيقة العارية من الادعاء" وهي المواجهة التي طالما خاف منها وأجّلها، وهي ذنبه الكبير الذي اقترفه في حق نفسه وفي حق الآخرين، وهي المحكمة التي لا تغفر ولا تنسى.. أما المرأة التي انعطف بسي السعيد عشقه لها، فهي الوطن الذي جاءه في ليلة مدهشة على هيئة امرأة مغمورة

بالتساؤل، وهي " المرأة / الحلم / الغرور / الموت / الوطن / الجرح". ولتوكيد هذا الترميز الساذج للمرأة (جميلة) سنقرأ أن الطريق إليها كانت صعبة وموحشة ومكتظة بالشهداء. وقد ابتدأ حضور جميلة في الرواية منذ التقاها سي السعيد في بيت شقيقها المعلم عمر، الذي قاد ذلك (الإقطاعي الفاسد) إلى الثورة، وهو الذي كان خائفًا وأعمى في تلك الصائفة من عام 1957، يتلمس الخطر المجهول الوشيك بعدما تحوّل رجله القيوم على الفلاحين إلى ثائر بطل لأنه قتل العمدة.

كان هذا البطل (بلقاسم) يعامل الفلاحين معاملة الحمير والبغال، فيما سي السعيد يعطيه فرصة الثأر لنفسه من الآخرين، ويرى الفلاحين أخطر من الحرب، إلى أن ينعطف به عشق جميلة، ويؤوي ثائرًا آخر، ويداهم الجند بيته، فيفرّ إلى الجبال والثورة، حيث يلتقي القائد بلقاسم، ويلتقي . وهذا هو الأهم . بعاشق جميلة ومعشوقها: القائد الرشيد، هذا الرقّم "من ملايين الرجال الذين أحبوك بجنون فأعطوك حياتهم".

لم يكن سي السعيد يقبل أن يصبح الزنديق بلقاسم الثائر القديس لأنه انتمى للثورة. ولم يكن كذلك يدرك كيف يمكن أن يتحول (الإقطاعي الفاسد) إلى ثائر. كان يريد وطنية خارقة تقربه من الناس وتبعده عنهم في آن. كان يريد وطنية على مقاسه. وبينما يقضي عاشق جميلة (الرشيد) شهيدًا، ينجو سي السعيد من الموت مرة بعد مرة، إلى أن تحل سنة النكسات في حياته. فهذا الذي يرفض الشهادة التي تخلّف الوصايا، يعود إلى العاصمة بعد الهدنة، ويبلغ جميلة مصرع القائد الرشيد، ثم يلتقي شقيقها عمر وقد غدا قائدًا سياسيًا، فيطلب يدها، لكنها ترفضه. وهنا يلهث الزمن بالرواية وقد حل الاستقلال الذي أشبهت أعوامه الأولى "الهستريا، فالذين عاشوا الحرب على كراسي الثورة، وقفوا في طابور المطالبة بالحق الشرعي في امتلاك شيء من مزايا الاستقلال". وإذا كان سي السعيد سيصعد في سلّم الحزب، فعمر سيستقيل من القيادة، ويتفرغ للكتابة، ثم سيعتقل ويموت قهرًا. وبعد موته ستقبل جميلة بسي السعيد زوجًا، وستسمّي ابنهما باسم العاشق (الرشيد)، ثم تموت، ليربّي الأب ابنه وابنته في المدارس الداخلية.

بذا نصل إلى نهاية الرواية، حيث أخفق الرشيد الابن في الدراسة وأدمن على المخدرات حتى الموت، وحيث تفوقت البنت في دراستها الفنون الجميلة وفي كتابة الشعر . وستحشد الرواية صفحات مبهظة من شعرها . وتفتح وجيلها الشاب صفحة جديدة ونقيضة

لصفحة الأب الذي يعود إلى القرية (براناس) بعد عشرات السنين من تاريخه الشخصي وتاريخ الجزائر.

لقد أكدت رواية (بحر الصمت) مدى الخسارة حين ناءت تحت وطأة التأرخة، وحين استسهلت اللعب، سواء بالترميز الساذج أم بتغليب الزمن الخطّي وترجيعها لصدى ما ابتدأت به الرواية العربية منذ عشرات السنين، فضاعت الإمكانات التي انطوت عليها شخصية سي السعيد بخاصة، وكذلك شخصية بلقاسم وعمر والبنت والرشيد القائد والرشيد الابن، كما ضاعت الالتماعات في تصوير الكاتبة لشخصياتها الذكورية، ليبقى فقط من (بحر الصمت) لانتظار لما سيلي من ياسمينة صالح.

الفصل التاسع

الحرب روائيًا

- منهل السراج: كما ينبغي لنهر(1) :

هو ذا يوم كأنما هو يوم الحشر، ترى فيه فطمة المآذن مزرقّة من شدة البرد، وأصوات الداعين للجهاد تتعالى داعية إلى إخراج أبي شامة ورجاله من الحارة، فيخرج الصبيان والشبان تنفيذًا لوصية العم الهارب نذير، وابتغاء وسيلته إلى الجزاء المرتجى "فالمبطون والمطعون وصاحب الهرم والشهيد في الجنة".

يسلِّم الشبان هوياتهم لأمهاتهم كيلا يورطوا غيرهم، فهم موقنون بالقتل. ويقتحم رجال أبو شامة الأماكن الغامضة المخيفة، ويغيبون في المتاهات بعدما قطعوا الجسر ودخلوا حارة فطمة على الضفة الثانية للنهر، فيغضب أبو شامة غضبًا شديدًا ويأمر بتدمير الحارة من الأرض ومن الجو. ويندفع رجاله من حارة القصب إلى حارة الحور وحارة الصفصاف وحارة القلعة وحارة اللاجئين، يهدمون واجهات البيوت ومئذنة جامع أبي رحمون ويقتلون معظم الرجال.

تكتفي الرواية من تعيين فضائها في مدينة ما بحارتين يصل بينهما نهر، مع إشارة عارضة إلى مكتبة المركز الثقافي في المدينة. أما الزمن فتكتفي الرواية من تعيين بدايته بالإشارة إلى الاستعمار الفرنسي، ومن تعيين نهايته بالأنترنيت. وقد يكون للقراءة أن تعيّن الرواية في سورية بعون مما تحفظ فطمة من الأهزوجة التي كان يرددها الأطفال زمن طفولتها: "ديغول خبّرْ دولتك باريس مربط خيلنا". وبالتالي قد تعجّل القراءة إلى تشخيص التقية في لعبة الرواية بالزمان والمكان. لكن الأهم هو أن هذه اللعبة جعلت الرواية تنادي أية مدينة عربية خلال عمر فطمة، مما قبل الاستقلالات إلى الأمس القريب الذي عانق فيه العرب الأنترنيت. وبتجديد أكبر: المدينة التي دمّرها الصراع بين أي (نذير) إسلامي وأي (أبي شامة)، فخرجت

(1) دائرة الإعلام والثقافة، ط1، الشارقة 2003.

بذلك الرواية من ربقة التقية، وعوضت خسارة التعيين بما هو أثمن، إذ بات شعاع الدلالة أشعة دلالات تتراقص في الفضاء العربي عبر عقوده (المجيدة) القليلة المنصرمة. وإلى ذلك خصصت الرواية (تعميمها)، سواء بوفرة من المفردات والتعابير العامية التي شرحتها في الهوامش، أو بوفرة من متناصات الأغاني الشعبية . وقد مضت لعبة التناص أيضًا إلى حي بن يقظان . وكذلك بالرهان الفني الأكبر للرواية: الوصف الذي لم تفته دقيقة من دقائق الحارة والبيوت والدكاكين والمقبرة والسجن وأشياء الحياة اليومية والطبيعة (النهر والنبات).. كما لم تفته دقيقة من دقائق الروح للجماعة وللأفراد، حيث غدا الوصف استبطانًا رهيفًا لدخائل البشر في الوقائع الكبرى والصغرى، وبخاصة: واقعة اليوم العظيم الذي استباح فيه رجال أبي شامة المدينة، في ذروة الصراع بين السلطة (أبو شامة) وبين التيار الإسلامي الذي يقوده العم نذير.

بيوم من أيام فطمة في عهد الأنترنيت، افتتحت الرواية وبدأ نبش الماضي الذي يكنزه (الصندوق). وصندوق الذكريات لعبة أثيرة في الفن الروائي - حسبي الإشارة هنا إلى رواية أهداف سويف (خارطة الحب) - تستعيدها رواية (كما ينبغي لنهر) إذ تقلّب فطمة سبحة الجدة وهوية الأب ومفتاح قبو القبو وصورة لميا المجنونة و.. والأهم: الكيس الذي يحتوي صور العائلة وصور الحبيب الأول. ومنذ هذه البداية إلى ما سيلي من تقليب في الصندوق الذي دارت حوله ووقعت فيه أحداث عديدة وأخبار كثيرة، يصير الاسترجاع مفتاح قصص وحكايات شخصيات الرواية التي تكاد كثرتها توقع في التتويه. ففطمة مسكونة بالماضي على نحو جعل الرواية تنوء بالنوستالجيا وهي تحيي حجر وبشر الحارة المدمرة. ولن تفصل الرواية بين ما تسترجع وبين حاضر فطمة. بل يتوالى سرد الماضي في إهاب الحاضر بلا انقطاع من البداية إلى النهاية. وقد تتباطأ الرواية إلى أن تستوفي قصة أحدهم أو إحداهن. وقد تتشظى الأخبار أو القصص في أكثر من موقع، ويبلغ ذلك أحيانًا حد التتويه. غير أن الشخصيات تروح تنبني كأنما بسرية أو بصمت الكتابة، مثلها مثل تاريخ المدينة الفاجع. ومن حين إلى حين ينظم هذا البناء إيقاع فإيقاع. ومن الإيقاعات ما يكون مكثفًا لدلالة أو أكثر، أو ما يبثّ دلالة أو أكثر. فالجرذ الذي ينغص على فطمة منذ البداية، سيتفاقم حضوره إلى أن يجعل فطمة تخاطبه: "والله الزمن زمنك"، وإلى أن يحتضن جهاز التحكم بالتيلفزيون ويخاطبها: "متى تعترفين بأهمية وجودي؟". إنه ما يقرض وجودها، وهو ما سيتعزز بالإيقاع الأكبر

الأخير: إصابة فطمة بالسرطان. وإلى ذلك تأتي إيقاعات أصغر كأنما تتولى تنظيم السرد وحسب. فعلى إيقاع طبخة اليبرق ـ مثلًا ـ في البداية التي أطلقها الصندوق، تنتظم استعادة فطمة لنثار، عبر عشرات الصفحات، منه ما سيتركز وينجلي فيما بعد، ومنه ما يغطّي فورًا محطة من محطات فطمة والمدينة، كمحطة الحبيب الأول في المرحلة الثانوية، والذي تعتزم أمه ترك المدينة لأنها من أقارب أبي شامة. ولسوف توالي فطمة لقاء الحبيب امتحانًا لشجاعتها وتحديًا لعمها نذير، بينما الصراع يوشك أن يذرّ قرنه بين هذا العم وبين أبي شامة. ولقد مضى الحبيب إلى ألمانيا، ودعا فطمة إليه، إلا أن فطمة ـ بحسبانه ـ لم تجده قويًا كأصحاب الرسالات، فلم تلب نداءه. أما فطمة فسيقيم فيها هذا الحب، ولن تنسى ذلك الشاب الذي رأته آخر مرة يُدحرج على درج المشفى مضرجًا بالدم.

لكل يوم من حاضر فطمة قبل اكتشاف إصابتها بالسرطان وبعده، ما يضيق به اليوم من الماضي، وهي المشغولة حتى الثمالة بتاريخ وتأريخ أحداث الصراع، التي أنشأها أبوها على كتب التاريخ. هكذا تنهمر الأطياف (الدراسة والبلوغ والأقران..) إذ تزور المقبرة أو تجري التحليلات الطبية أو تُعنى بلميا المجنونة أو تعد الطعام للمؤذن أو تلتقي فارس الرسام والنحات والعاشق الدائم لها... ومن بين ذلك تبرز بخاصة حديقة فطمة التي تتصدى للنباتات الطفيلية وللنمل وللجربوع كما تتصدى للجرذ، مرددة "زرعاتي مثل أيامي"، لكن أيام فطمة تدول كما الحديقة، ليأتي الموت أخيرًا عليهما، بعد نخره الطويل منذ نشب الصراع في المدينة، فنشب السؤال: لماذا؟

ذات يوم علل الحبيب الأول الصراع بانتقام أبي شامة للتاريخ. وثمة من علله بقريبة لأبي شامة هي أم الصافي التي أحضرها الجد لتعنى بالعم العاجز. والعم العاجز الذي تزوج الغريبة فتح مدرسة ليهيئ الأولاد كما يريد العم نذير. والعم نذير ـ في تعليل آخر للصراع ـ اعتقد بالمذهب السائد وحمل كفنه على رأسه داعيًا لكلمة الحق التي يعتقد. والعم نذير يعود حينًا للتراث ويستشهد حينًا بنظرية حديثة، ويجبر من يخالفه على التوبة. وللصراع إذن لبوسه الديني. ولكن ثمة من يرى أن كل ما تقدم أسباب سطحية للصراع، أو أسباب كاذبة، إذ "ربما تواطأ العم نذير مع أبي شامة، وهذا تفسير بعيد، أو ربما كان الأمر سوء تدبير من العم نذير، وهذا تفسير قريب".وهكذا يختلف القول في تعليل الصراع وفي تعليل هرب نذير. على أن الرواية تجلو أخيرًا بعض هذا الغموض، عبر مشاهدة فطمة لنذير في التلفزيون بأناقته

الباريسية. وهو إذن قد أدار ظهره في منفاه للمدينة، وإن كان لا يزال يدعي النضال. و"سيختل التوازن إن عاد إلى البلد لسبب ما" كما تذهب فطمة في حوارها الطويل مع فارس، حيث تمضي الإشارة إلى المعارضة الإسلامية في الخارج، وإلى أن نذير وأبا شامة وجهان لعملة واحدة. وهنا قد تبرز مرة أخرى إشكالية الرواية بين التقية وبين التعميم الذي يجعلها تخاطب مصر أو تونس أو سورية أو الجزائر.. غير أن الأمر لا يبدو ذا بال، لأن وكد الرواية هو فيما كان من الصراع وفيما آل إليه، مجسَّدًا في شخصية فطمة التي يوحّد فارس في مناجاته لها بينها وبين المدينة، ليجعلها رمزًا تنوشه الفجاجة والإنشائية، وهي في غنى عن ذلك بفضل بنائها كشخصية روائية لا تنسى.

على أن هذا الامتياز ليس وقفًا على شخصية فطمة وحدها. فالرواية، باختيارها الشخصية الروائية حاملًا لما كان من الصراع وما آل إليه، أبدعت في تكوين كثيرين وكثيرات. فهذه لميا حين داهمها رجال أبي شامة فحملت صغيرها على كتفيها، واحتضنت وسادة بدل ابنتها، وحين اكتشفت على الجسر خديعة الوسادة، رمت الصغير بدلًا منها في النهر، ووجدت نفسها "بدون أعباء، بدون طفليها، بدون زوجها، ثم بدون عقل" و"كان يا ما كان، كان هناك لميا عاقلة".

لا أحد يعرف من وشى بأبناء الحارة لرجال أبي شامة إلا لميا، لذلك يرتعد الواشون عندما يصادفونها: "ألن تحلّ عنا لميا الهبلة؟". ومن أولاء وحدها لميا تعرف من هو أبو كوفيه الملثم الذي رافق رجال أبي شامة ودلهم على بيوت المارقين وقبض أجره وهرب من انتقام محتمل. لقد عاد أبو كوفية إلى الحارة يحميه رجال أبو شامة. لكن من صاروا يتعاملون مع أولاء لم يتركوا له مطرحًا، بعد ما أمسك أبو شامة الضفتين من القرنين، وكتب كاتبه أنه يعاني من السأم بعد خراب الضفتين.

عن ذلك الخراب تروي فطمة بحث رجال أبي شامة عن عمامة نذير واغتصاب الفتيات وخروج الرجال حاملين الرايات البيضاء وإعدامهم على جدران البيوت والمقابر الجماعية واقتياد الأسرى كبارًا وصغارًا يوم الجمعة الذي سيصير كابوسًا.. لكأن فطمة تحدث من الجحيم، وسؤالها يوقّع للحديث: "أهذا دمي أم دم أعمامي؟".

عبر حديث الجحيم تستعيد زواجها من أحد الفلسطينيين الذين نزحوا إلى المدينة بعد النكبة. وتستعيد حملها وموت وليدها وطلاقها وموت أبيها ووراثتها لكتبه. ومن ذلك الذي

كان إلى ما آلت إليه المدينة بعد سنين، ينشب بشر الرواية جماعات من الأموات والغائبين ـ المخطوفين الذين ليسوا بالأموات ولا بالأحياء، مثلما تنشب الفتيات اللواتي أحرقن علم بلادهن أسفل المنصة التي كنّ يحيينه منها ويرددن النشيد الوطني، فصار هتافهن: "يللاّ برّه أبو شامة".

من بين تلك الجماعات ينجو نزر منهن ومنهم فتقوم بهم وبهنّ الرواية: مطيعة التي اختطف ابنها الطالب في السنة السادسة طب، فأعدت للغائب قبرًا تزوره كل خميس ـ أم الحب الغريبة التي لا يعرف لها أصل ولا فصل، لكنها أم الكبار والصغار التي حبست نفسها عامين بعد غياب الغائبين ـ الحاج عمر الذي أورثه جحيم أبي شامة وسواس البعث: أنْ ليس يبعث حيًا يوم الحشر ـ ليلى الجامعية كشقيقتها فطمة، والتي انصرفت إلى مجتمعها المخملي مقرعة شقيقتها: "عيشي فطمة، يعني أبو شامة داري فيك ولاّ شايفك؟". وها هو بخاصة أبو سليم الجربوع الذي أسس جمعية الحمير أو نقابة (حمار ولا عار) ونصّب نفسه على أنه أجحش الجميع، إن اضطر للخروج من مكتبه خلال الدوام كتب بخط جميل (الحمار في الجامع) أو (سأعود أنا الحمار بعد قليل)، بينما عمت الفرحة ببطاقات الحمير التي سيعدم من يضيّعها لأنه يبقى بدون إثبات شخصيته.

بمثل هذه السخرية المريرة ترسم الرواية ما آلت إليه المدينة بعد انتصار أبي شامة. فالأطفال الجدد حمير بالولادة، وأولى الكلمات التي يرددونها هي نشيد الشتيمة. وحين يبلغ واحدهم تهيأ له بطاقة الحمار. وقد بات شرط الانتساب ـ بعدما كبرت الجمعية ـ أن يثبت طالب الانتساب أنه قام بأعمال تؤكد أنه حمار. حتى النهر بات يرسل روائح غريبة، والاغتراب طبع كل حجر غادر مكانه، والجميع لاهٍ عن الجميع، وأهل الحارة باتت لهم فلسفتهم الخاصة، والكبار منهم يلقنون أبناءهم الحذق والقدرة على التملص من التهم التي يمكن أن يقعوا فيها بسبب قرابتهم لنذير.. إلى آخر ما تسلق به الرواية (الجماهير) التي صارت تصفق لأبي شامة بهستريا، عرفانًا بجميل صنائعه، وهو يصرف التعويضات على من يعترف بأن موت من ماتوا كان من وباء نذير، وأن الدفن لم يكن جماعيًا على شكل تلال، إنما كلٌّ في قبره ووجهه إلى القبلة. وإذا كان الأستاذ عاصم قد رفض التعويض فلقي جزاءه مثل كل من رفض، فالآخرون "لمّ كل أخ لحم أخيه، موّتتْ الأمهات أبناءهن وأزواجهن وإخوتهن،

وقبضن التعويض الذي رمّم فيه بعض الجدران (...) في حين ظل في الحارة الكثير من الأرامل اللواتي لم يعرفن إن كن أرامل أم زوجات رجال غائبين لى أجل غير مسمّى".

ربما كانت غاية ما كان أن تروي أم الحب أن فتيات ممن لم يتجاوزن الخمسة عشر عامًا قد ولدن أطفالًا لا يعرفون الآباء، جراء ما كان من اغتصاب رجال أبي شامة لهن. وربما كانت غاية المآل أن تبثّ إذاعة أبي شامة خبر زيارة ابنة أخية المدللة للمدارس وتوزيعها الورود على التلاميذ في الذكرى السنوية لعيد النصر. بل إن غاية ما كان كغاية المآل، لا تفتأ تتعدد لتورث فطمة الكوابيس وهي تذبل على طريق الموت. ولكن ليس قبل أن يعود شقيقها أحمد الذي اختطف صغيرًا، فأعادت تسجيله حيًا بعد ما كان مسجلًا ميتًا. ولن يلبث أن ينقلب عليها هذا الذي تضيف قصته في السجن فصلًا كابوسيًا جديدًا من فصول التعذيب. وهكذا يصدق تقدير فارس لخوف فطمة من عودة الغائبين: "سوف يفتحون الجروح وسيختلفون في طريقة رتقها، وأنت ستنزفين من جديد".

مع اقتراب النهاية تطلب فطمة من فارس أن ينحت شاهدة قبرها، وترى نفسها في كابوسٍ غانية، وفي كابوسٍ ترى حفلًا لجمعية الحمار، يطل عليه أبو شامة محييًّا برجله. ويسمح لأحد ما أن يدخل من باب جانبي صغير كأنه باب سري، فإذا بالعم نذير يقف في مجلس أبي شامة الذي يصافحه ويجلسه بجانبه "تحدثا بضع دقائق أمام الحضور الذي كان متشوقًا لمتابعة هذا اللقاء بعد كل هذا الغياب". والمعارضة الإسلامية المسلحة هي إذن صنو الطاغية، وأبو شامة ونذير وجهان لعملة واحدة. غير أن الرواية ترسل في وجه هذا الكابوس الختامي إشارة النقيض عبر شخصية لميس.

لقد أعاد أبو شامة بناء الحارة، ومن ذلك كان مركز الخلية الذكية للاتصالات الذي تبصق عليه لميا المجنونة كلما قطعت الجسر كما تبصق على النهر الذي ابتلع ابنها يوم وقعت الواقعة، فجنّتْ المرأة. وفطمة أيضًا تمقت المركز، لأن أبا شامة أقامه بعد فتكه بالحارة. لكن الشابة لميس غير معنية بأبي شامة، وهي تتردد على المركز لترى العالم وتلتقي أصدقاء من جنسيات مختلفة عبر الأنترنيت، كما سيفعل الراوي في رواية خليل صويلح (بريد عاجل) من بعد. ولميس تسأل خالتها فطمة: "لماذا تصرون على أننا جيل غير مسئول؟ جربي مرة أن تضعي ثقتك في". إنها تريد أن تعرف كل شيء، والمركز وسيلتها. وإذ تموت فطمة، تكبر لميس بسرعة وهي تعبر كل صباح الجسر بين ضفتي النهر، تتابع ما يجري حولها. "وفي عينيها

الواسعتين تتلامح كل وقت فطمة التي تستلقي بجانب قلعة المدينة، كما ينبغي لنهر..". وبذا تلتف العبارة الأخيرة لتصير عنوان الرواية، بينما تنشبح القراءة وتدمى في هذه الكتابة التي أبدعتها منهل السراج من أمسنا ومن يومنا، وربما من غدنا، والعياذ بالله.

2- ناديا خوست: أعاصير في بلاد الشام [1]:

على إيقاع الصراع العربي الإسرائيلي والهزائم المتتالية، تواتر الحفر الروائي في التاريخ. كما بدا في روايات هاني الراهب وحنا مينه وممدوح عدوان وخيري الذهبي ونهاد سيريس وآخرين منهم كاتب هذه السطور، ثم جاءت روايتا ناديا خوست (حب في بلاد الشام) و(أعاصير في بلاد الشام). وفي كل هذه المدونة كان سؤال الحرب في الصلب، مثلما كانت أسئلة الوثيقة والتأرخة والتخييل والتناص والسيرة، وهي الأسئلة التي تمايز الأجوبة عنها بين الرواية التاريخية ـ كما كتبها معروف الأرناؤوط في سورية وجُرجي زيدان في مصر ـ وبين الحفر الروائي في التاريخ. ويبدو أن التجارب التي سبقت ـ ومنها خارج سورية تجارب عبد الرحمن منيف وعبد الخالق الركابي وجمال الغيطاني ورضوى عاشور وفوزية رشيد وسميحة خريس... ـ لم تكف ناديا خوست مشقّة افتتاح الرواية بتوكيد استنادها إلى موسوعات ووثائق ومذكرات وكتب تاريخية وشهادات شخصية. بل إن الكاتبة تجلو في (مفتتح الرواية) أنها قد قاطعت الشهادات التي تلونت بهوى رواتها والمذكرات التاريخية التي حملت أطيافًا من رؤى أصحابها، بالوثيقة "كيلا يسجل المؤرخ أن مناخ الرواية وأحداثها غير صحيحة". وعلى الرغم من توكيد الكاتبة أنها لم تكتب رواية تاريخية تبدو مهجوسة بالمسافة ـ أو الصلة ـ بين الحقيقة الفنية والحقيقة الواقعية، وإن كانت تدع فحص ذلك لـ (المختص)(2). والمهم هنا أن سبيل الكاتبة إلى الحفر الروائي في التاريخ، هو كما كتبت: "لكنني أبحث لنفسي أن أستقرئ وأن أشيد الممكن والمستحيل بحقوق الروائي الذي يريد أن يصوغ مُثُلًا جميلة ومؤثرة، وخالدة أكثر من أصولها وظلالها". فهل هو إذن السبيل الذي اختطه الكاتب (حقوق الروائي الذي...) أم هي زلقة اللسان بالفصحى الذكورية ومكر اللاشعور؟

---

[1] اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق 1998.

(2) ربما تنفع الإشارة هنا إلى كتاب محمد خالد عرب: المعالجة الفنية للتاريخ، دراسة في مدارات الشرق، دار الحوار، ط1، اللاذقية 199

تبدأ رواية (أعاصير في بلاد الشام) من النهاية التي عاد فيها قيس إلى إربد بعدما طوّح في الدنيا عشرات السنين، وبعد أن تطوّح الاتحاد السوفياتي وكواكبه. وبالطبع، لن تكون الرواية بعد مثل هذه البداية، سوى استعادة لحياة بطلها، وإن يكن حضور النهاية سيمثل بين حين وحين أثناء الاستعادة.

ينتمي قيس إلى قرية صفورية الفلسطينية التي أبادها الصهاينة في الحرب التي أسفرت عن قيام اسرائيل عام 1948. وإذا كانت الرواية في أولى فقرات البداية ستجبه بتلك الإبادة، فهي ستجبه أيضًا بذكرى غزالة وأغاني اسمهان من يفاعة قيس. ثم تنهمر مما آل إليه قيس بعد أربعين سنة - بالأحرى: من النهاية - أخلاط من فرادته منذ نشأته، وحسبنا من ذلك نبوءته بخراب المعسكر الاشتراكي: "هل كان له حدس الأنبياء وبصيرة المنجمين يوم قال: ما بدأ به الثوار نسيه السياسيون؟". ومن تلك الأخلاط مصادفته في مطار فيينا إبان عودته الأخيرة الغجرية التي ستستدعي ذكرى غجرية طبريا من اليفاعة أيضًا. ومثل هذه الذكرى هي المعلومات عن زواج قيس وعن المسافة بينه وبين ابنه وعن كتابته الشعر ودراسته الفلسفة واستقباله في بيته لسفراء وقادة سياسيين وولعه بالنساء بحثًا عن ليلاه، وصداقته مع جورج ماكاي اليهودي الذي كان مستشارًا في اللجنة المركزية (للحزب الشيوعي؟) ويصفه الصهاينة بخائن الشعب اليهودي لأنه يخالفهم. وكذلك تأتي صداقة قيس مع اليهودي طوران روبرت الذي غاب سنتين ليؤدي الخدمة العسكرية في إسرائيل، ثم عاد ليعلن لقيس أن مهمته هي جمع كل كلمة تكتب عن الشرق الأوسط، ورصده لكل رصاصة يمكن أن ترسل إلى بلد عربي.

بهذه البساطة التي ينقصها الإقناع يكشف طوران روبرت مهمته لصديقه قيس العصر، الشاعر دون منبر والسياسي دون حزب والرائد الغاضب على الحاضر.

وإثر هذه الأخلاط تشرع الرواية بالانتظام في استعادة الماضي التي يقاطعها الحاضر أحيانًا كما أشرنا، ليقوم بناء الرواية على تمفصل التاريخ مع حياة قيس ومن له به صلة وثقى من أسرته ومن أصدقائه ومن معشوقاته وعاشقاته. وبعبارة أخرى، يقوم البناء الروائي على التمفصل بين التأرخة وبين سيرة الشخصية المحورية المشتبكة بسير عشرات الشخصيات المتخيلة والتاريخية.

فالتأرخة تنهض بأعباء الصراع العربي الإسرائيلي منذ مطلع القرن العشرين وانتفاضة 1929 وثورة 1936، لتكون الوقفة الكبرى على حرب 1948، وبترجيعات متفاوتة لما سيلي من حروب. ولأن الوقفة الكبرى هي لحرب 1948، لم توفّر الرواية حيلة لتصريف المعلومة والوثيقة كي تقدم تلك الحرب في أرجاء فلسطين كافة، ابتداءً بصفورية وصفد، ومرورًا بالصفصاف وطبرية والقدس والمالكية... لكن التحيّل لم يخفف من وطأة التأرخة التي قد تنفرد . بل تنتأ . بصفحة أو ثلاث صفحات قبل أن تتمفصل من جديد مع حياة قيس، لتعود الرواية إلى روائيتها بعد ما كادت التأرخة تأتي على هذه الروائية، كما بدا منذ البداية في التوثيق لعراقة صفورية، ثم في الغمر الذي تلا عن قبة الصخرة وتغلغل اليهودي الصهيوني في الأحزاب الشيوعية، وتروتسكي وإيخمان والبهائية وجيش الإنقاذ وتقسيم فلسطين وتسليح اليهود والصراع السياسي في الأردن خلال خمسينيات القرن الماضي... وحسبي الإشارة إلى الصفحات 83 . 90 . 190.

عبر ذلك شكّلت الحرب مصائر الجميع، وكان لليهودي حضوره المتناقض تناقض قيام المستوطنة اليهودية قرب صفورية مع صداقة والد قيس واليهودي يوسف الذي نصحه قبل اندلا ع الحرب بالرحيل. ومثل ذلك تبدو شخصية مردخاي رئيس بلدية روشبينا الذي يقدم الطعام لأهالي صفد بعد سقوطها ويخاطبهم: "يجب أن نعيش في سلام". بيد أن هذا الاستواء في تصوير شخصية العدو يقع مرارًا تحت وطأة الخطاب الأيديولوجي الذي لن تبرأ منه أيضًا الشخصيات الأخرى، بقدر ما تسعى الرواية إلى أن تكون هالة لهذه الشخصية أو تلك، سواء في المعارك أم في السجون التي تنقّل قيس بينها في الأردن بعد النكبة.

هكذا صورت الرواية توالي المناوشات في صفورية أو صفد نذيرًا بالحرب، ثم توالي سقوط المدن والقرى وقدوم جيش الإنقاذ وفيه من الضباط السوريين أديب الشيشكلي وإحسان كم ألماظ وغسان جديد وساري الفنيش الذي انسحب بجنوده فجأة تنفيذًا للأوامر، كما سيجلو السبب لقيس حين يلقاه في إربد بعد أوبته الأخيرة إليها. وقد رسمت الرواية ببراعة مشاهد عديدة في هذه التأرخة للحرب، من أبرزها ما جاء عبر القصة الفرعية لبهاء سواء في القتال أم النزوح، وفي لبنان أم في الصفصاف أم في القدس أم على الحدود اللبنانية. ولأن غمر الوثائق والمذكرات والكتب والشهادات كبير جدًا، والحرص على تقديم (جردة) بالحرب أكبر، فقد استعانت التأرخة الروائية بالاستباق على النهوض بذلك، وعلى نحو يكاد

يوازي الاسترجاع أو تقديم التاريخ عاريًا من الروائية. فأبو قيس "عرف فيما بعد" أن اليهود العرب تجسسوا على التجمعات الدينية والجماهيرية العربية، وعلى مشتريات العرب للسلاح، وقيس سيتفحص "بعد عقود" كلمات شكري العسلي في مجلس المبعوثان العثماني ويهتف لذلك الرائد الذي كشف يهود الدونمة مبكرًا. وعن معارك صفد "سيكتب فيما بعد الكاتب الإسرائيلي عاموس متسوريف من عين زيتيم"، وسيكتب اليهودي الأمريكي ليون أوريس عن حرق القرى العربية كمهمة إلهية، كما سيكتب رابين قائد القوات التي احتلت اللد والرملة في مذكراته عن تهجير سكانها، وسيكتب ألفريد ليلنتال "بعد عقود من الزمن" كيف حدث التصويت على تقسيم فلسطين في الأمم المتحدة...

غير أن الاستباق لم يف بالمهمة التي شارك فيها الاسترجاع والتاريخ العاري. لذلك توسلت الرواية أيضًا المذكرات: الدفتر المدرسي لأميرة التي سجلت فيه وقائع سقوط صفد كما سجل بهاء في مفكرته ما تعلق بجيش الإنقاذ أو بالمعارك التي خاضها، فضلًا عما كان يحكيه لزوجته كلما عاد من معركة. وقد آثرت الرواية غالبًا أن تنتهي من كل قصة (فرعية) لمعركة قبل أن تنتقل إلى أخرى، وهو ما سيتكرر أيضًا بصدد حياة قيس والشخصيات الأخرى، حيث ندر أن لجأت الرواية إلى التقطيع كما كان بصدد صفورية، وذلك باستكمال حكاية الحرب فيها حين حاول قيس العودة إليها بعد النزوح.

لقد حرصت الرواية على المستوى الآخر المتعلق بحياة قيس وأسرته ومن له به صلة، على فرادة بطلها "ستزيده المصادفات إيمانًا ببصيرته وبأن ما يراه في نومه أو يتصوره يقع". وكما كان الشعر مجليًا لتلك الفرادة، كانت الأنثى، من غزالة ونجيبة في يفاعة قيس، إلى شهرزاد والمعلمة لور والبهائيات وإلهام... وابتداءً وانتهاءً بليلى التي دأبت الرواية منذ البداية على أن تكون رمزًا يُلْمِعُ بصبوة قيس، في استعادة لقصة العشق التراثية بين قيس وليلى.

وقد بلغ هذا الترميز في النهاية مبلغ الفجاجة حين التقى قيس مصادفة ليلى الطالبة في جامعة دمشق، وتوالت العبارات التي تختم الرواية: "دمشق أم ليلى أم هما معًا هذا الصبا" و"هل كانت ليلى حلمًا يتمنى كل إنسان أن يستبقيه نضرًا ويحتفظ به؟ هل كشف له هواه أن القضايا العامة لا تملأ وحدها الروح؟" و"وبدت له ليلى روح ما أحب في دمشق، صبا وعنفوانًا وكبرياء مدينة وزمنًا ومجموعة. هل كانت تدري ذلك، أم كانت تجري في فضاء الحرية

مسددة إلى أفقها؟". وسيضع قيس صورة ليلى في جيبه وهو يعبر منظمات وبلدانًا ونساءً، فتصير تميمته وحلمه ومشروعه ومثله الذي لا يمكن أن يفجع به، وإن يكن قد تزوج وأنجب.

ولن يكون قيس في محطات حياته الأخرى أقل فرادة، من وظيفة إلى وظيفة، ومن معتقل إلى معتقل طوال خمسينيات القرن العشرين في الأردن. ولذلك تليق الدونجوانية بهذا البطل الذي لا تفتأ الرواية تثقل على حياته بالتأرخة، حيث لا يتعلق الأمر بالحرب فقط، بل بما سبقها وبما تلاها، من ستالين إلى غورباتشوف، ومن غلوب باشا إلى حلف بغداد إلى عدنان المالكي إلى حزب الشعب الديمقراطي إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي.. وعلى العكس من هذا الإثقال، جاءت المتناصات الأخرى على ندرتها، من الأمثال العامية ومن أشعار نوح إبراهيم إلى شعر الأحنف. وعلى العكس أيضًا من كل ما اعتور البناء الروائي كما تقدم، جاءت لغة الرواية في الغالب، وجاء رسم عدد من الشخصيات كأبي قيس وأمه والبهائية هوية. ولعل الرواية بجماع ذلك قد رفدت مدوّنة الحفر الروائي في التاريخ مما سبق إليه الآخرون، ولكن دون علامات فارقة.

3- غالية قباني: صباح امرأة(1):

ذات صباح يصحو من في الكويت على كابوس كما تعبِّر (ندى) الشخصية المحورية في رواية غالية قباني (صباح امرأة). إنه صباح الاحتلال العراقي الذي يواجه فيه زوج ندى (مجدي) الدبابات العراقية، فيحسب أن انقلابًا وقع ضد الحكومة الكويتية. غير أن الكابوس ـ الانقلاب لن يكون فقط في الخارج، فالطبيبة ندى، لن تلبث أن تقول: "زواج منهار ـ وغزو عسكري. أي سجنين أنا رهينتهما"، لكأنها بذلك تصوغ السؤال الشخصي وسؤال الحرب اللذين يعينان شخصيات الرواية جميعًا في تفاعلهما، وبالأحرى في صياغة كل منهما للآخر.

تسلِّم ندى جسدها لزوجها في اليوم الأول للحرب بحثًا عن بداية جديدة لعلاقتهما المعطوبة. لكن بحثها يخيب فتقرر الطلاق. ولن تفتأ الرواية تقيم التعالق بين المستوى الشخصي ومستوى الحرب منذ ذلك الصباح الذي عنون الفصل الأول (صباح) إلى ما يرسمه الفصل الثاني (بورتريه) من الشخصيات ومن يوميات الحرب. أما الفصل الثالث (التشظي) فيرسم تفجّر المستويين الفردي والعام بالنفوس والعلاقات والأفكار والفضاء. وهذا ما

(1) المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 2000.

سيتواصل في الفصل الأخير (لملمة الشظايا)، ولكن على نحوٍ يضفر خيوط الرواية الكثيرة المتشابكة أو المبتورة أو المتواصلة، وهو ـ فيما يبدو ـ ما رمت إليه عنونة هذا الفصل.

تتناوب ندى على السرد مع الساردة ومع كثير من الشخصيات، ولكلٍ منها قصتها الفرعية. وقد عوّلت الرواية على الاستباق لإكمال كثير من تلك القصص، وبالتالي لمتابعة مصائر الشخصيات حسبما تقلّبت بها الحرب، بينما كان التعويل على الاسترجاع، وبدرجة أدنى، لاستحضار ما يلزم من الماضي. وعلى الرغم من العناية الفائقة طوال الرواية بجّوانية الشخصيات، فقد أفسحت الحرب للكثير من الحوارات السياسية، وعلى نحو نتأ فيه أحيانًا الضغط الأيديولوجي على الرواية، فهل كان ذلك لأن أغلب شخصيات الرواية يتوزعها ـ رجالًا ونساء ـ الطب والصحافة والكتابة والماضي النضالي؟

تتعدد الانتماءات الجغرافية لشخصيات الرواية، كما يتعدى الفضاء الروائي الكويت، وإن تكن هي الأساس. ومن بين الجميع لا تعيّن الرواية انتماء مجدي وندى التي نشأت في الكويت، ودرست الطب في مصر وفرنسا. وقد ربطتها المظاهرات الجامعية في سبعينيات القرن العشرين في مصر بمجدي، فكان الزواج في الكويت. لكن الرجل انقلب على ماضيه النضالي فبات الزواج اغتصابًا، وبعبارة ندى: "دخل حياتي ليحتل الفتحات التي كنت أتنفّس منها"، لذلك ستلوب: "لو ترك فسحة بين أناه وأنا. كنت سأحب ضمير نحن". حتى إذا جاء الاحتلال العراقي قامت بين الزوجين هدنة لم تطل، فقررت ندى الطلاق رغم أن مجدي لا يحتمل انفصالها عنه كمخلوق مسقل.

هكذا، وعلى إيقاع الحرب، تتفسّخ العلاقات بين أغلب شخصيات الرواية، كما ستفعل الحرب فعلها في تلك الشخصيات، لتكشف عوراتها أو نبلها أو تبدلاتها. فعلى المستوى العام تشخص الساردة سرعة تعلم سكان البلاد للصمت، ودفع البلاد لثمن التخطيط الحديث للفضاء، وهو ما يسّر على الجيش العراقي بسط سيطرته والإجهاز على الدولة، فلم يبق ما يدل عليها خلال يومين سوى إشارات المرور. كما أقفلت المطاعم وانقطعت الاتصالات الدولية. وتمضي الساردة إلى أن الحرب جاءت كإيقاع مختلف يخترق الرتابة التي حكمت الحياة اليومية من قبل.

بتخصيص ذلك وسواه من السرقة والتهريب والتجارة تتوزع الشخصيات بين ثلاث فئات:من الكويتيين والعراقيين الآخرين من عرب وأجانب.

في رأس الفئة الأولى يأتي الطبيب عبد الرحمن الذي يكتب في السياسة والأدب، وكان مؤيدًا للعراق في حربها مع إيران، وها هو الاحتلال يحسبه مؤيدًا له فيدعوه إلى الكتابة في جريدة النداء، فيتخفى في ديوانية أقارب له. وقد جعلت الرواية من شخصية عبد الرحمن نهزة لها في تقديم قصة والده النقابي وفي تعرية التراتب القبلي كحقل ملغّم حال دون دخول الوالد مجلس الأمة، كما حال بين عبد الرحمن وبين بنت النواخدة التي رفضه ذووها، فتراجعت إلى حين. وعندما عادت تحاول وصلًا لم يستجب، لكنها ظلت جرحه المقيم الذي ستنكأه الحرب، بينما يعمل عبد الرحمن لمقاومة الاحتلال. ولقد كانت الجلسة التي تعوّد عبد الرحمن أن يجمع فيها أصدقاءه من المثقفين والمسيسين الوافدين، نهزة الرواية لتقديم ما طرأ بين أولاء جراء الحرب. فعبد الرحمن يتفهم مساندة الفلسطيني للعراق وهو الذي لم يكن يسمح لأولاده بدخول المدارس الكويتية، لكن عبد الرحمن يندد بمساندة أغلب الشعوب العربية للعراق. والأستاذ الجامعي الفلسطيني سليم يعلل ذلك بمعارضة الناس للسياسة الأمريكية. وإذا كان عبد الرحمن يتساءل: "وإذا كانت أمريكا ستحرر لي بلدي؟" فالجراح المصري سعد يرى ذلك خدعة ستخرج العراق وتدخل أمريكا. لكن الكويتي الصحفي مشعل يتصدى لسعد وسليم: "لا يجوز أن يفتي الغرباء في وضع بلد هم ضيوف فيه"، بل يهدد: "سنقرر في المستقبل من الذي سيبقى في البلد". وإذا كان ذلك سيدفع بسعد إلى أن يؤكد أنه ضد الاحتلال أيًا كان، فسليم يفضل احتلال جيش عربي على غيره.

يواصل عبد الرحمن ـ الذي كان قوميًا عربيًا أثناء دراسته الطب في القاهرة ـ سبيله في مقاومة الاحتلال إلى أن يضطر إلى الهرب إلى السعودية، حيث ستتجدد جلساته مع آخرين، وجوه بعضهم أمريكي الصنع، بتعبيره. أما الحرب فيرجّع دويّها الدويَّ الذي كان البحر يسربه بالأمس عندما كانت الحرب بين العراق وإيران. ومثل عبد الرحمن سيكون لكلٍ أسبابه التي صنعتها الحرب، ليعود من حيث أتى. لكن سليم الذي انخرط في المقاومة الفلسطينية في الأردن ثم في لبنان، ترفضه البلاد جميعًا، وابنته وابنه يحنّان إلى نشأتهما في أمريكا، وزوجته نايفة عازمة على السفر مع ولديها. وقد أفضى كل ذلك بسليم إلى الجنون كما سيكمل الاستباق قصته، فيودع مستشفى الأمراض العقلية بعد انتهاء الحرب، ثم يُرحَّل إلى موطنه في غزة، وتطلقه زوجته.. والاستباق أيضًا سيكمل قصة عبد الرحمن بعد انتهاء الحرب، حيث

يعود إلى الكويت، ويعقد جلساته في فندق شهير، وتنضم إليها فتيات روسيات "انفرطت هيبة بلادهن في خضم ضجيج حرب الخليج".

مقابل نهوض الساردة غالبًا بقسط عبد الرحمن ورهطه كما تقدم، يتعلق الباقي من الرواية بندى، سواء أتولت هي السرد أم سواها. فمنذ البداية يحضر شقيقها زياد الذي يرى صدام حسين الآن عقابًا من الله، ويدعو شقيقته إلى الرحيل، بينما كان يرى صدام في حرب الخليج الأولى عقابًا من السماء للمجوس الكفرة. وفي أول استباق في الرواية ستجلو ندى عودة زياد خالي الوفاض، بعدما سرق معاونه البضاعة التي هرّبها هو إلى بغداد، فزياد يبرر لنفسه التهريب، ويأخذ على سواه السرقة، وهو الذي شهد نهب قصور الشيوخ. وكأنما أراد أن يعاقب نفسه، رحل تاركًا بيته لنهب الجيران.

بالمقابل هو ذا صهر مجدي، المهندس الهارب من ملاحقة بلده للمتدينين، يرى الشيطان الأكبر (أمريكا) أخطر من الشيطان الأصغر (صدام) الذي يدافع عن الإسلام، بينما كان ضد صدام في حربه مع إيران، لأنها دولة مسلمة. أما مجدي نفسه فسوف تصيبه رصاصة لأنه حاول أن يملص من حاجز عراقي كيلا يفتضح أمره مع من كانت بصحبته. وحين يعود إلى البيت رافضًا طلاق ندى، ستكون له (وصلة) مع صديقتها صغرى التي تقتحم بيتها، وتكرع الوسكي، ويسعدها أن الكحول صار متاحًا بعد الاحتلال، بعدما كان لا يباع إلا في السوق السوداء وبثمن باهظ. وقد وفّرت الرواية لشخصية صغرى ما يفردها، كما بدا مع الشخصيات النسائية جميعًا، وأيًا يكن حضورها. فصغرى الإيرانية الأصل تهرب الأسلحة للمقاومة في سيارتها "متسلحة بالجسد والدسائس تبحث عن مجد وطني" كما تعلق ندى. وصغرى ترى كل الرجال ضعافًا أمام أجساد النساء. أما كفاية الإيرانية الأصل أيضًا فلا تطيق أن ترى أشخاصًا أعلنوا فجأة أن "بلدي ليس ببلدي". وستقوم كفاية بنقل الرسائل بين المقاومة ومن هم في الخارج، لكن ذلك كله لا يحجب عنها حقيقة الوافد والمواطن في الكويت، فتحضّ ندى على الرحيل وهي تسألها: "إذا تم تحرير البلد، فهل تعتقدين أنه سيسمح لك بالبقاء فيه دون قيود لمجرد أنك صمدت في هذا الظرف؟".

لسؤال كفاية تشكيلاته المعقدة العديدة التي تنتهي إلى أن الغريب يظل غريبًا، سواء أنشأ في الكويت مثل ندى، أو كان الأب أو الجد إيراني الأصل مثل كفاية وصغرى، ومثل أمينة التي رفض أهلها زواجها ممن تحب، لأنهم يعلونه في السلم الطبقي. فالأصل يشتبك مع

الموقع الطبقي والانتماء القبلي. لكن أمينة تحمل من الحبيب سرًا وتلجأ إلى ندى لتخلصها من الحمل. وبالطبع، سيبلغ سؤال كفاية أقصاه حين يتعلق بمن هم من أصل عراقي، كما يتجلى في مقاطعة أهل أمينة لجيرانهم العراقيين، على الرغم من أن واحدهم (عمار) هارب من صدام، وشقيق له حارب في كردستان، وآخر فرّ إلى السويد..

غير أن الإحراج الأكبر يتعلق بالعسكري العراقي. وهنا يبدو امتياز الرواية برهانها على الإنساني وإقصائها للأيديولوجي في تشكيل الشخصية، بخلاف ما غلب على روايات آخرين عن حرب الخليج الثانية (وليد الرجيب ـ اسماعيل فهد اسماعيل..). ففي صباح الحرب يستوقف حاجزٌ ندى في سبيلها إلى المستشفى، ويخاطبها العسكري: "يا هلا ببنات العم". ويطلب عسكري (شخاطة) ليشعل سيجارته، ويدعو: "الله يردلكم بلادكم بالسلامة". وترسم ندى هذا العسكري في بدلته التي ربما كانت من مخلَّفات الحرب السابقة: "جسد عجوز لرجل في العشرينيات من عمره. لو أنني أعطيته منديلًا ورقيًا ليمسح وجهه المتعرق على الأقل. وهذا هو آزاد العسكري العراقي الذي أصابه رصاص المقاومة، يتضرع لندى كي تخدِّره أسبوعًا، فيعنِّفه رئيسه. وهذا هو طالب الذي أعارته ندى جزءًا من رواية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) يناشدها أن تساعده على الفرار، وهو الذي أعدم أبوه في السجن، وله شقيق أسير في إيران.

مع تزايد الحشود على الحدود صار الجنود العاديون أكثر عصبية، بينما كانوا في البداية أقل خشونة من حرس القصر. وإذا كانت الرواية لن تعنى بتخصيص ذلك، فقد مضت بالمستوى السابق لبناء الشخصية والعلاقات (العسكري العراقي) إلى ما هو أعمق وأبعد كلما تعلق الأمر بالمرأة. فإلى شخصيات ندى وكفاية وصغرى وأمينة.. تلك هي المظاهرة النسائية الكويتية ضد الاحتلال، وتلك هي حلقة الأنوثة التي ضمت ندى والخادمة الفيليبينية إيزابيل ونوال التي أسر زوجها رجل الأعمال، وتلك هي أم جميلة التي كانت عبدة فأُعتقت، والممرضة لمياء التي تخشى العودة إلى بلدها حيث زوجها وأولادها: "لن يحتملوا وجودي بعد توقف بئر النفط التي هي أنا"... وبالطبع، بدا هذا الوشم الأنثوي أقوى في الشخصية المحورية ندى، وبخاصة في علاقتها بالزوج (مجدي) وبالعاشق (سعد).

ولئن كانت كثرة الشخصيات النسائية، ككثرة الشخصيات الذكورية، قد جعلت الرواية تبدو مرارًا كميدان مزدحم، وأثقلت بالتالي على الرواية بالعابرين والعابرات، فقد بدت

الحرب إطارًا ومحرِّكًا، يتشظّي ويلملم الذوات والفضاء والقصص، ليصح في الحرب كما يصح في بناء الرواية ما تصدرها من جلال الدين الرومي: "الحقيقة / هي مرآة سقطت فاستحالت كسرًا كثيرة / وكلّ من يجد قطعة منها، يعتقد أنه وجد الحقيقة كلها".

4- زهرة ديك: في الجبة لا أحد(1):

تروي الكاتبة الجزائرية زهرة ديك في روايتها (في الجبة.. لا أحد) أن المواطن الجزائري (السعيد) آب إلى بيته يملؤه نوع من الفرح الفطري، وهو يحمد الله على أنه سلم هذا اليوم أيضًا من رصاصة قاتلة أو من سكين حادة.

و(السعيد) الأربعيني المتوسط الطول والثقافة، مذبذب العقيدة والعواطف، بل الشهية، ما عدا شهوته للنساء. و(السعيد) يرغب في وطن شرطه الوحيد أن يكون خاليًا من الكواسر. فالمدينة ـ الجزائر ـ كما تروي الكاتبة سقطت في قبضة الوحوش الآدمية، وتأكل لحم أبنائها حيًا. ولذلك يأوي (السعيد) إلى بيته على بعد خمس عمارات وثلاثة دكاكين ومطعمين وكشك ومقهى ومسجد ـ كما تبدأ الكاتبة روايتها ـ وقد قرر أن يؤمن بحقيقة مادامت خانته جرأته على الاعتراف بها، هي فقدانه لأية قدرة على السكينة. وإيمانه يطّرد مع يقينه بأننا نتعلق بالأوطان كلما آلمتنا، مثلها مثل النساء "نحبهن مهما قسون علينا، ولا نعشقهن إلا إذا مارسن عذابنا ألوانًا".

سأنحي اختلافي مع هذا الرجل في هذه المازوخية، لأصغي إلى تساؤله عن الوطن: هل هو قدر أعمى وحتمية لا فكاك منها؟ هل الدم مطر هذا الوطن؟ ولعل لي أن أقرن هذا التساؤل بعنوان رواية أخرى للكاتبة هو (بين فكي وطن). والمناط في روايتيّ زهرة ديك هو هذا الشعب الذي يصفه (السعيد) بأنه أكبر الشعوب حزنًا وصمتًا وقلقًا ومقدرة على الصبر والغموض. وإذ نعلم أن زمن الروايتين هو بداية اندلاع الحرائق في الجزائر في العقد الأخير من القرن العشرين، ندرك سر الوحدة الموحشة التي أطبقت على (السعيد) في بيته، ليعي لأول مرة أن البيت يؤدي وظيفة السجن كما لا يؤديها أي سجن، وأنه تحول إلى مصيدة قاتلة مذ انهال الطرق على الباب، وقُطع الهاتف، وأَزِفَت الآزفة، فانداحت الرواية.

هكذا، وفي أقلّ من يوم، وبين نهار وليل، ستحكي الساردة العتيدة حكايات هذا الرجل منذ طفولته إلى يومه الأخير، بينما يوقّع للسرد طَرْقُ الطارقين للباب، فيفجّر ذكرياته

(1) منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2002.

وهواجسه وأحلامه وأفكاره، وهو الذي لم يأبه بتهديدات وتحذيرات الجماعات (الإرهابية) و(المجرمة)، ورفض نداءها بالانضمام إليها، فجاءت لتقضي عليه كما قضت ـ فيما يستذكر ـ على العالم جيلالي اليابس وعلى الكاتب يوسف السبتي وعلى الفنان الشاب حسني وسواهم من المثقفين الجزائريين الذين رسم وجوه بعضهم. فـ (السعيد) الذي يواجه الاغتيال أعزل، أخذ ـ في طفولته في القرية ـ عن ساحر هندي تقنية خاصة في التصوير والرسم، كما تعلّم كبيرًا تقنية الإضاءة المسرحية، ليعمل تقنيًا وحارسًا في مسرح المدينة الذي كان هدفًا أثيرًا للقتلة.

على الإيقاع القاتل القادم من الباب تومض لـ (السعيد) بخاصة صور أبيه وأمه وزوجته التي فاز بالطلاق منها، كما تومض صور عمله دليلًا سياحيًا ومن عرفهنّ أثناء ذلك، إلى أن يبلغ المسرح، ويمتلئ البيت بالصور واللوحات، ويمتلئ (السعيد) كالمدينة بالرعب، كما يمتلئ يوم الرواية بطرقات القتلة.

في لجّة هذا اليوم تطلع من أعماق السعيد كليوباطرة: الحب الذي يسكنه وتنفجر به مخيّلته ليواجها معًا الموت المحقق. وفي حضرة المرأة ـ الحقيقة القاتلة كالوهم القاتل ـ تنجز الرواية حكاياتها، عامرة بالخوف والغرابة، ويكون كل ذلك في الفصل الأول الذي تردفه الساردة بفصل ثان قصير فائض على الحاجة، بعدما استوفى الفصل الأول الحاجة كلها. وهكذا يتأرجح بناء الرواية الذي يتوالى فيه صنيع الكاتبة في روايتها الأولى (بين فكي وطن) من حيث التأرجح بين الالتماعات وبين السذاجة. وهنا، ينبغي التنويه بلعبة الشبكة في رواية (في الجبة.. لا أحد) حيث راكم (السعيد) الأشياء، أي ذاكرته المعلقة، أي (الحكايات)، وحيث لجأ مع حبه إلى جوف الأبدية وقد تعب الخوف من الخوف ولم يتعب الباب من أن يظل بابًا تنهال عليه طرقات القتلة. ومثل هذا اللعب الروائي في (الشبكة) هي أيضًا لعبة اللوحات والصور في غرف البيت، وبخاصة لوحة (السعيد) المفضلة التي حرضه عليه قول لورانس بلوك: "لتقتلْ وتخلق". فهذه اللوحة هي مسقط خوف (السعيد) ومنبت أوهامه، وهو الذي صار يمارس القتل كما تروي الرواية: "شنقًا وذبحًا ورفسًا وجوعًا وشنقًا وكرهًا وحبًا واحتقارًا وشماتة وتهشيمًا وإقصاءً وعطشًا وغباءً وذكاءً وعلمًا وجهلًا.. أقتل بكل ما أوتيت من ضعف وبكل ما أملك من قوة.. بالأسنان أقتل بالأرجل أقتل بالضحك أقتل بالبكاء أقتل، وباختصار: لقد صرت امبراطور القتل".

غير أن سطوة الساردة غالبًا، والسذاجة أحيانًا، تحاصران مثل هذه الالتماعات في الرواية، إلى أن يقرر الباب أن يتعود الطرق، ويقرر (السعيد) ألا يكون هو نفسه، وتنتهي الرواية منضافةً إلى الدفق الروائي في الجزائر طوال العقد الماضي، شاهدًا على الحرائق ومكتوبًا بها، متعثرًا مرة ومبدعًا مرة، وهو ما يستوي فيه الطاهر وطار وواسيني الأعرج وأمين الزاوي وجيلالي خلاص وبشير مفتي وسواهم من السابقين واللاحقين، وكذلك اللاحقات من بنات شهرزاد: حكيمة خوازم وأحلام مستغانمي وياسمينة صالح وشهرزاد زاغز وفضيلة فاروق و.. وزهرة ديك.

5- حسن قاسم الساعدي: رقصة الطائر المذبوح(1)

سواء أكان في رواية (رقصة الطائر المذبوح) من سيرة كاتبها حسن قاسم الساعدي قدر أو أكبر، فهي سيرة راويها وشخصيتها المحورية: العراقي يونس الذي خاض كالكاتب حرب الخليج الثانية، وهذا وحده يشبك بين السيري والروائي في رواية (رقصة الطائر المذبوح) ابتداءً من الطفولة التي تتعنون بموت القطط وبثلاثي الأقران الذين يحمل كل منهم لقبًا، ويتعلق بهم يونس تعلقه بالقطط: نشأت (النوش) وحبيب (الحب) وجميل (الجومة).

لكن العنوان الأكبر الذي تحمله طفولة يونس هو اعتقال أبيه ثم إحضار الملثمين لجثته. فمن هذا العنوان ستبدأ حياة أخرى للطفل، يندغم فيها حذر الجيران والأقارب من أسرة المعتقل، وإحراق العم لكتب المعتقل ودفنه لبعضها في الحديقة، وزواج الأم وموت رفيق الطفولة وعشق الطفولة لليلى التي تسورها مسدسات الدولة، فأشقاؤها ضباط عتاة.

وكما يجعل موت الأب من الطفل قاتل القطط المحترف، سيفلش مراهقته حتى يسود شارباه، فتأمره أمه بحلاقتهما لينجو من السوق إلى الحرب التي ستمهل ولكنها لن تهمل، لكأنها القدر المقدور الذي سيظفر بيونس بعدما ينتسب إلى الجامعة.

منذئذٍ، وفيما ينوف على ثلثي الرواية، سيغدو تأهيل المجنّد في المؤسسة العسكرية، ثم الحرب، مدار الرواية الذي يتقاذف يونس والنوش وصديق الجامعة المسيحي (ميلاد) وسواهم. ومن علامات ذلك التي تهتكها الرواية هتكًا، تعاطي السيكوتين كمخدر، وتحرش الضابط بميلاد، ونشيد المسير تحت الكابلات في صباحات التدريب: "يقولون عدنا سلاح أمريكي / يقولون نضربْ ضرب تكتيكي". ومن تلك العلامات البالغة الدلالة على النخر

---

(1) دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة 2002.

العظيم وعلى الهتك العظيم ما آلت إليه ليلى بعد موت زوجها إذ "فقدت كل شيء، حتى الإحساس بالحياة نفسها. خفتت جذوة ما بسبب الحرب".

أما الحرب فستكون لها صورتها الروائية المؤثثة بتفاصيل الحياة العسكرية اليومية في المعسكرات وعلى الجبهة، والمؤثثة أيضًا وأيضًا بالمعاناة والذكريات، مما يجعل المحارب يفكر في الانتحار ويهجس: "لو قيض لي أن أعيش حياة أخرى فسوف أرفض بشدة القيام بتمثيل دور الإنسان".

فيونس يحارب بجسده المومياَئي المقمط، مثله مثل الآخرين، ومنهم الجنود الذي قضوا نصف خدمتهم في سجون وحداتهم بسبب غياباتهم المتكرر، ومنهم المدمنون على الأقراص، ومنهم (النوش) الذي يراه يونس ولدًا عجيبًا يمثل الحرية في أبهى صورها، ربما فقط لأنه يكن للضباط كرهًا بالغًا ويعدهم سبب هروبه وما يجره الهروب. أما غاية هذه الصورة المروعة فهي الشواء الجماعي الذي ينتظر الجميع، والجميع يراهم يونس "مجرد حيوانات". وسيتضاعف الأمر هولًا بعد أربعين ليلة من القصف. وبعد الانسحاب وبعد الوقوع في الأسر بين مئات الآلاف، حيث تُصنف المعسكرات بحسب الجيش الآسر، فتكون للدول العظمى حصة الأسد. وكما كانت الجرافات الأمريكية تخترق حقول الألغام، وكما كانت الحيوانات المدرعة تطمر من تطمر، سيتبع الآسرون سياسة تجويع الأسرى، لا لأمر إلا الانتقام. لكن الأسرى سيضربون لأول مرة في حياتهم دون أن يخشوا القتل جزاء على الإضراب. وستفرد الرواية شطرها الأخير لما قضاه يونس في مشفى الأسر بعد معسكر الأسر. وستوالي الرواية هتك الحلفاء الذين أحرقوا هويات الأسرى ودفاترهم العسكرية وساعاتهم ونقودهم، وانهالوا عليهم بالعصي الكهربائية وكبلوهم بخيوط البلاستيك، حتى جاء قائد القوات المشتركة ليحاضر فيهم تحت عنوان (حدود الضيافة). وسيكون للصليب الأحمر نفسه نصيب من هتك الرواية، بينما النهاية تقترب من المتاهة، ويونس يعتلّ بعلّة عجيبة ينعجن فيها عصاب الخوف بالكوابيس حتى يستحق يونس لقب العقدة ولقب فأر الصحراء.

لقد تابعت بقدر ما أتيح لي ـ وهو قدر محدود على كل حال ـ رواية الحرب في العراق، بعيد نشوب الحرب العراقية الإيرانية. وإذا كان الصدى الأيديولوجي الطاغي في الكثير مما تابعت قد آذى الفن أو أتى عليه، فقد ظل سؤال النقد إزاء ذلك قائمًا بالنسبة لي. ومنه ما ما زلت أذكره من كتابات عبد الله ابراهيم ومحسن جاسم الموسوي خلال الثمانينيات من

القرن العشرين. على أن الأمر كله قد تَّبدل فيما يبدو مع ظهور الفعل الروائي لحرب الخليج الثانية. وهنا تأتي رواية (رقصة الطائر المذبوح) شأنها شأن ما سبقها لمن سبقوا حسن قاسم الساعدي، وحيث تراجع طغيان الأيديولوجي ليتقدم الفن المعجون بالمأساة الفردية والجماعية، الجسدية والروحية، كما هو الشأن في غرر الإبداعات التي فجّرتها الحرب عبر التاريخ.

6 ـ أمين الزاوي: يصحو الحرير(1)

بعد الاستهلال الأول بالشعر العامي الجزائري، يأتي الاستهلال الثاني في رواية أمين الزاوي (يصحو الحرير) متيمنًا بالكاتب السردي التراثي إذ يفتتح كتابه، فيدعو للقارئ بالحفظ والبقاء، ثم ينبئ أمين الزاوي القارئ أن النساء منازل والقمر منازل، وأن منازل النساء تتعلق بمواقيت الزراعة والإخصاب والحج و... أما كتاب الزاوي (روايته) فمسطّر لمنازل امرأة "حكايتها على لسانها، والمحكية كاللسان لا عظم فيه، وهي مروية من أقاليم العشق وصهده وفتنته والرحلات ومصاحبة الرجال ومعاملاتهم التي هي فن كفن القتال وفن القنص وركوب الخيل وفن الكذب".

بهذا الاستهلال نفسه سيختم الكاتب روايته مبدلًا ببعض الكلمات، ومعلنًا اسم المرأة ـ بطلة الرواية: (حروف ـ الزين) وهو الاسم الذي سماها أبوها به على كبر ـ كما تخبرنا في بداية الرواية ـ بدلًا من اسمها الحقيقي (شريفة). ومنذ البداية، ستبدي (حروف ـ الزين) وتعيد في (الحكاية)، فان تحكي، فهذا يعني: "أنني أنتزع عن جسدي المصبوب هذا كل أشيائي الداخلية"، والمرأة عليها أن تحكي، وألا تصمت، مثلما عليها "أن تختار قبرها منذ تصعد أنوثتها في دمها الأول". وستكرر (حروف ـ الزين) وهي تروي الرواية، الوعد بحكاية قادمة، بينما هي تحكي أخرى، كما ستسأل القراء: "هل أحكي لكم؟ أتسمعون حكاية امرأة تخاف أن تسمعوا حكايتها؟ هل تخافون الحكاية أم تخافون المرأة؟

بهذا التوحيد للحكاية بالمرأة سنتعرف على هذه الأربعينية الفنانة التشكيلية والشاعرة التي تكتب بالعربية والفرنسية، والتي ينازعها السادر الذكر ـ أليس بالكاتب المختبئ خلفه؟ ـ حكي الحكايات وسرد الرواية، ولو بحدود، كما تنازعها ذلك شخصيات روائية عديدة. وبالارتجاع المتشظّي على مدى الرواية سنتعرف على أسرة حروف ـ الزين، وفي مقدمتها الأب

(1) دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر 2002.

العاشق للقرآن وشعر المتنبي ورحلة ابن بطوطة. وقد نفرت البنت من أبيها لأنه مزواج مطلاق (ست مرات) ولمعاملته السيئة لزوجاته، وبخاصة لطلاقه والدتها. لكن حروف ـ الزين تحب جاكلين الفرنسية التي أعقبت الأم، التي كانت تحكي حكايات جميلة عن مدن جميلة، لا تشبه حكايات الأم "إلا أن حكايات أمي كانت أجمل". وقد ضرب الأب الفرنسية ثم طلقها، فظلت البنت تتردد عليها حتى رحل الأب بأسرته إلى الجدة في مدينة ندرومة: المدينة التي انصهر فيها الجمال العربي بالجمال العبري. وهناك تظهر شخصية العم إدريس، وكان اسمه قمر الدولة قبل أن يفقد عقله عندما شاهد مجموعة رجال تلقي بيهودي في (البرمة) حيث الماء تغلي.

إلى بلدة (بشار) الصحراوية، ينتقل الأب بأسرته مجددًا، بعد خيبته في استعادة أم حروف ـ الزين التي تزوجت، فكرهتها ابنتها، وتعلقت بالأب الذي تزوج في مقامه الجديد، ثم طلق وعاد إلى ندرومة ليتزوج من التي ستحرّم الغناء على البنت اليافعة، وسيطلقها الأب ويمضي بأسرته إلى المدينة (وهران) حيث يدخل في اكتئابه، بينما تعشق المراهقة جبران خليل جبران، وتتزوجه، حتى إذا اكتشفت أنه ميت كانت رضّة أخرى لها، كرضّة زواج أمها من قبل، وكرضّة تلصصها على الجيران من بعد، وكرضّة شقيقها الذي يعدّ أنوثة شقيقته لعنة سقطت على رأسه وعلى رأس العائلة، بينما لم تشعر البنت إزاء والدها بعقدة الأنثى. وإذا كانت حكايات حروف ـ الزين ستعبر بالشقيق عبورًا، فهي ستسهب في توأمها فاطمة التي تزوجت من يعقوب البربري، وإن كانت تحب شقيقه، وهي التي كانت ترى في حروف ـ الزين "نصفها الضائع، توازنها، عشنا في الرحم ملتصقتين وفي الحياة كذلك".

من الماضي ستأتي حروف ـ الزين أيضًا بجدتها لأبيها، والتي كانت تحكي لها الحكايات بالعربرية ـ أي العربية البربرية ـ على العكس من جدتها لأمها المتعصبة للغتها البربرية، والحاضرة بقوة في اللوحات الزيتية لحروف ـ الزين. وسيكون أول ما يحضر من الماضي حكاية رحلة حروف ـ الزين إلى استنبول، حيث تلتقي بالبرازيلي ذي الأصل اللبناني (انطونيو). وستحكي له حكاية (بقرة اليتامى) استجابة لرغبته في أن تحكي له حكاية بالعربية التي لا يفهمها. وفي شطر الرواية الأخير ستحكي حروف ـ الزين ليعقوب بعد طلاقه من شقيقتها، حكاية رحلتها مع حبيبها (ممو العين) إلى بلد المعاصي (الشام). وهنا ستندغم حكاية الجار الشامي (صموئيل الناشف) وعمته الاسكندرونية العجوز التي تتعلق بجارتها الجزائرية..

تسوق الرواية هذا الدفق من حكايات الماضي، فيما هي تسوق حكايات الحاضر في زمن غورباتشيف والبيروستريكا والمارلبورو، وصولًا إلى زمن الإرهاب المتأسلم في الجزائر. وهنا تتركز الرواية في شخصيات يعقوب وممّو والعم مزيان. أما يعقوب الذي يدرّس العربية ـ والبربري المنخرط في الحركة الثقافية البربرية M.C.B ـ فهو عاشق حروف ـ الزين، وهي المتواطئة على عشقه الذي سينتهي به إلى طلاق شقيقتها. لكن المتواطئة عاشقة لذلك المجند الذي يحمل الليسانس ويؤدي الخدمة العسكرية في (بشار) الصحراوية. إنه ممّو العين كما تسميه عاشقته التي لقبته أيضًا (عجلي الجميل). وهي تخبرنا سلفًا بالمثلية التي تربطه في الثكنة بضابط من الجيل الذي حارب فرنسا. ومثلما سيحكي ممو حكاية هذا الضابط، سيحكي أيضًا حكاية أخته التي دُفِنتْ حيَّة. ولأنه مسكون بهذه الحكاية، تطرده حروف ـ الزين، ثم تلحق به إلى (بشار)، وتجمعها السيارة بالصحفي الأمريكي الذي يحكي حكايته وحكاية أبيه وجده المثليَّيْن.

عن ممّو ستسأل العاشقة صاحب الدكان العجوز الذي يفيض في حديث الذباب، قبل أن يرمي بخبر الحافلة التي صادفها حاجز مزيف للإرهابيين على طريق بشار ـ وهران، فذبحوا من في الحافلة. وهكذا تعود العاشقة خائبة، ليباغتها المذيع باسم ممو بين المذبوحين. وكانت حروف الزين قد أشارت منذ البداية إلى الإرهابيين، وهي ترقب من شرفتها المظاهرة المحفوفة بشبان ملتحين يهتفون بهتافات الجبهة ـ هل هي جبهة الإنقاذ؟ ـ ويرتدون اللباس الأفغاني وأحذيتهم توحي أنهم من ضواحي المدينة.

في المظاهرة ستلتقي نظرات حروف ـ الزين بنظرات واحد من أولاء، تصفه بالمكحّل والمخنَّث والمسوّك، كأنه غلام من رسوم الواسطي. وسيغدو ذكر هذا الشاب إيقاعًا متنائيًا للرواية، يشتبك بإيقاع الهاتف المجهول الذي تتلقاه. وبعد الفجيعة بذبح ممّو، ترى المفجوعة وهران ـ سويسرا الجزائر ـ تلك الكذبة السويسرية المختنقة بالحموضة والرطوبة وإطلاق الرصاص وأخبار الموت. وتستذكر حروف ـ الزين من المثقفين الذين اغتالهم الإرهابيون في الجزائر بختي بن عودة والطاهر جاووت و.. وتمضي إلى صاحب رواق (ماتيس)، أي إلى حكاية العم مزيان التي سيتوزع حكيها مع السارد ومع حروف ـ الزين، ابتداء من عهد صاحبة الرواق الفرنسية كلوديل، التي عادت إلى بلدها بعد الاستقلال تاركة الرواق لعاسقها العم مزيان الذي طلقته زوجته لأنه لم يستجب لإلحاحها على تبديل الرواق إلى متجر. لكن

هذا الصمود سينهار أمام تهديدات الحزب الحاكم، أولًا بإبدال اسم ماتيس باسم شهيد، ثم بإزالة الأوثان ـ التماثيل، كما فعل الإرهابيون بتماثيل الحدائق العامة، إذ ألبسوها جلابيب وفساتين تستر عريها. وها هو العم مزيان يخاطب حروف ـ الزين التي تقرعه على تحويل الرواق إلى متجر: "هذه هي بلادك، بلادك التي حاولت أن تقنعيني من خلال حزبك الماركسي أنها تمر بمرحلة سميتموها: المرحلة الوطنية الديمقراطية". لكن الرجل سيعيد المتجر رواقًا كما كان، ويقيم لحروف ـ الزين معرضًا فيه، فيسارع الإرهابيون إلى تفجيره، وتنقفل الرواية على الفنانة التي أدركت الآن حجم الفراغ والجحيم، ومساحة الكلمات البكماء.

لقد تقدم الفنان التشكيلي والفنانة التشكيلية إلى البطولة الروائية منذ حين، ومن ذلك بالنسبة للفنانة رواية التونسي كمال الزعباني (في انتظار الحياة) ورواية الفلسطينية نعمة خالد (البدد) ورواية السورية أنيسة عبود (باب الحيرة)... وها هي رواية أمين الزاوي (يصحو الحرير) تقدم حروف ـ الزين هاتفةً: "أريد أن أتقيأ كل شيء"، ومخاطبة القراء: "ألم أقل لكم إن النساء منازل والقمر منازل"، وهي إذن صاحبة ما رأينا من الاستهلال الثاني للرواية، ومن الخاتمة، مع أن السارد يوقّع باسمه هذه الخاتمة وذلك الاستهلال. ولعل هذا ما يعِّجل بالسؤال الأكبر عن مدى تقنّع الكاتب بقناع بطلته، وبخاصة أن السارد سينازعها حكي الحكايات، كما يفعل ممّو العين والعم مزيان والصحفي الأمريكي والضابط العاشق لممّو وصموئيل الناشف. وإذا كانت غواية الحكي والحكاية توقع بأولاء كما توقع بالفنانة، أي إذا كانت هذه الغواية توقع بالرواية، فمن المهم أن يُشار إلى ما جرّه الحكي من استطراد، كالحضور العابر لتوفيق زياد في إذاعة إسرائيل، أو الحضور العابر للماركسي اليمني ساخرًا من الماركسيات العشائرية العربية. وربما كان من ذلك النصّ الفرنسي للملصق على زجاجة النبيذ، إذ يكرر قراءته ممّو العين، موهمًا بلعبة التناص التي ستأتي بحوار الفنانة مع سائق سيارة، وبسطور من سيرة رابعة العدوية، ومن رواية كافكا (أمريكا) ـ وكل ذلك بالفرنسية وبلا ترجمة ـ فضلًا عن الإشارات إلى هنري ميلر وإلى مالك حداد ولوكليزيو، لكأن حروف ـ الزين تستعرض ثقافتها. لكن الأهم من ذلك هو حضورها الروائي كفنانة تشكيلية، تتمنع عليها اللوحة المزمعة في بداية الرواية وهي تهدد القراء: "إذا قفلتم فمي فسأرسم" و "سأمارس كل شيء بمنكر الألوان". وعندما تقترب النهاية، تبدو الفنانة تهوي في قاع حالة تشبه النضوب أو فقدان الوزن والكتلة والشكل، فتعجز عن مواجهة القماش والكتلة الجبسية التي تحاول تشكيلها،

فإذا بالكتلة مبهمة وقابعة في صمتها ومكرها وسرها كالجريمة الغامضة. إنها الكتلة ـ التمثال ـ التي تبحث عن جسد تلبسه وروح تكونها.

في هذه التجربة الروحية المريرة تعيش الفنانة مع الغزالة التي جاءها بها ممّو العين، محشوة بالتبن والنخالة. وباغتيال ممّو وتفجير رواق العم مزيان، تبلغ هذه التجربة ذروتها، فترى الفنانة الغزالة تتحرك، فيما التمثال ـ الكتلة ـ يعلوه رأس العم مزيان، متوجًا صراع الفن والإرهاب. وإلى أن تصل الرواية إلى هذه النهاية، ستكون حروف ـ الزين قد أبهظتها بِحِكَمِها في الذكورة والجنس والحب، كقولها: "ضعف الرجال قوة لا تماثلها قوة" و "غواية الألوان كغواية الرجال". و"الرجال منافقون"، والحب "إذا لم يقتل أحد الطرفين، فإن مصيره الموت". وإذا كان حضور الجنس هنا يباري في شذوذه ما له في روايات صنع الله إبراهيم (ممّو والضابط ـ صموئيل وعمته ـ الجار والكلاب..) فحروف ـ الزين ترى نفسها غرضًا جنسيًا لأي ذكر، وأولهم صهرها يعقوب الذي تلمس فيه بعد يأسه منها استعدادًا للانخراط في منظمة إرهابية، كي يصفي حسابه مع منافسه عليها ممّو العين. وهذه هي أيضًا الفنانة تتهرب من نظرات العم مزيان الخارقة التي كانت تذكرها بنظرات جارها المعلَّق بكلبه. وها هو الطفل الذي تشتري منه السجاير يعريها بنظراته، وها هو السائق في الرحلة إلى (بشار) يكاد يأكلها: "يمصمصني بعينيه اللتين تشبهان عيني نسر وحشي جائع"، وها هم أولاً جميعًا في الشارع: "مصمصوني بعيونهم التي فيها أنياب كبيرة ومخالب نسور من فصيلة الحمير".

بهذا العطن والعطب في الداخل، تواجه حروف ـ الزين عطن وعطب الخارج، وهي الأربعينية التي تنشد الأمومة التي تراها "خوف الأنثى من المرآة، هلع الأنثى من هاوية العمر المريع. الرغبة في الطفل كالرغبة في الشعر". لكن ممّو العين سيُغتال، والأمومة تتبدد مثل الوطن الذي اختارت الرواية لرسمه المنظور البربري، ووشّته بما تناثر عن اليهود، لكأنها تتابع ما سبقها في رواية أمين الزاوي (الرعشة ـ **1999**) من اشتغال في تقاليد الثقافة العربية والبربرية. ومن رواية (الرعشة) إلى (يصحو الحرير) يبدو أن هجس أمين الزاوي بالجسد والغواية، يتواصل منذ روايته الأولى (صهيل الجسد ـ **1985**)، ليصير على وقع ما آلت إليه الجزائر اشتغالًا في (فقه الخطيئة) للفرد والجماعة.

أحمد زين: تصحيح وضع(1):

بدون البيت يصبح الإنسان كائنًا مفتتًا: هكذا قال باشلار. أما عبد الله البردوني فقد قال: عرفته يمنيًا، في تلفته خوف، وعيناه تاريخ من الرمد. وهذان القولان اللذان يتصدران رواية أحمد زين "تصحيح وضع" ليسا فقط عتبة أو مفتاحًا، بل لعلهما أيضًا أو أولًا خفق هذه الرواية في فضاء يترامى بين ديترويت الأمريكية والرياض والدمام السعوديتين واليمن، ناهيك عن البحر وعن الإمارات (أبو ظبي ودبي). ويترامى خفق الرواية أيضًا بين بداية الهجرة اليمنية إلى الولايات المتحدة منتصف القرن الماضي وبين العهد الإمامي اليمني وحرب الجمهورية اليمنية ـ من ينسى مصر هنا؟ ـ وحرب الوحدة اليمنية بين الشمال والجنوب، وصولًا إلى بؤرة الرواية التي تشكلها حرب الخليج الثانية. وها هنا، قد يكون من المهم أن يسرع القول إلى أن رواية (تصحيح وضع) تخفق أيضًا أو أولًا في فضاء الرواية العربية الحداثية، وبخاصة ما آل إليه التجريب الروائي العربي في هذا الفضاء في العقدين الأخيرين. وهنا يقوم التحدي أمام رواية مثل (تصحيح وضع) بين تجربتيها ونشدانها الحداثي، وبين ما يبدو للوهلة الأولى من نزوع الفضاء والزمن الروائيين المتراميين إلى الاستجابة التقليدية التي أرساها تاريخ الرواية العربية وغير العربية.

أما عتلات هذا التحدي أمام رواية (تصحيح وضع) فقد جاءت في ثنائية الفرد والجماعة، وفي الثنائية الجيلية، وفي ثنائية الذاكرة (الماضي) والشهادة (الحاضر)، وقبل ذلك كله وبعده: في السؤال اليمني ـ الإنساني عن الوطن والمغترب، عن البيت الباشلاري، حيث يتكثف (المعنى) بعد أن تكون الرواية قد فككته وفتّتته حدَّ الهباء.

ها هو ذا (شائف) يتملى البطاقة التي أرسلها شقيقه الأصغر من ديترويت، حيث يوجد اليمنيون المهاجرون الغارقون في عيش وأعمال الهامش والقاع، ورغم ذلك تقول البطاقة: "خيّ الأكرم: بدأت أحب هذه البلاد، فهي لا تمنّ علينا بما تقدمه". وهذا الشقيق الذي يسعف شائف بحوالات الدولارات، كان اشتراكيًا (الحزب الاشتراكي اليمني)، ويحسب عدن موسكو، ويقدس قرية الزعيم الرمز عبد الفتاح اسماعيل (الحجرية). لكن الشاب عاف كل شيء بعد أحداث يناير 1986 وهاجر. وأما شائف فهو على إيقاع أحداث آب ـ أغسطس 1990، نهب ما سيعصف باليمنيين في السعودية جراء احتلال العراق للكويت،

(1) دار الانتشار، ط1، بيروت 2004.

وتهب ذكرياته قبل عهده بالبحار في ستينيات القرن العشرين، وبعدما طافت به السفينة (أفريقيا)، وبعدما ألقى مرساته في الرياض، حيث يدّارى في الليل خوفًا من القبض عليه، شأنه شأن من بدأ ترحيلهم بعد الذي كان من مناصرة الحكومة اليمنية للعراق.

هذا (الحاضر) الذي سيتطاول سنوات قليلة بعد حرب الخليج، هو ما ستتقلب فيه معارف ونكرات الرواية، بالاشتباك دومًا مع الماضي، مع الذكريات الفردية والجماعية. وستتوزع كتابة ذلك في الرواية بين الفصول التي يرويها الرواي بضمير المتكلم، وبين الفصول التي يرويها السارد بضمير الغائب، مرة للمعارف: للجدة وللشابة قبول ولقاسم وللخياط وللمهرب وللتاجر، ومرة للجماعة ـ النكرات.

وعبر ذلك تتطاير المفردات الطارئة بفعل الحرب والترحيل، من رخصة الإقامة إلى تصريح التنقل إلى طلب التجنس إلى التخفي والسجن والتهريب والحدود.. وستمضي بالسرد كل مفردة من تلك المفردات إلى نبش الماضي وإلى الوقائع الجديدة، وبالتالي إلى تدمير الروح الفردية والجماعية، سواء في الوطن (اليمن) أم في المغترب السعودي.

من بين الجميع تظل الجدة وحدها صرحًا مقيمًا مثل بيتها الذي سيؤوي من عادوا تهريبًا أيضًا من الوطن (اليمن) بعد الحرب. وستظلل ذلك ذكريات الجدة عن مضايقات عساكر الإمام أحمد، وعن صراع الملكيين والجمهوريين، وعن أيامها الأولى في المغترب، حين كانت الأرض (برخص التراب)، ولم يفكر مهاجر في شراء بيت. وعلى الرغم من السؤال عن توقيت مساواة اليمنيين بسواهم في إجراءات الإقامة، وعن علاقة ذلك بموقف الحكومة اليمنية من الاحتلال العراقي للكويت، وعلى الرغم من الحسرة على زمن كانت فيه الجنسية تعرض لمن يريدها، وبعضهم لا يقبلها كيلا يبدل جنسيته.. على الرغم من كل ذلك فإن صورة كبيرة ملونة للرئيس اليمني تتصدر صرح بيت الجدة، وتنظر الجدة إلى الصورة معاتبة، لكن لسان حالها يقول: "لعله يرى ما لا نراه ويعرف ما نعجز عنه.. هو الراعي ونحن القطيع".

مقابل الجدة تأتي شخصية الشابة (قبول) التي ولدت في الدمام، ولا ذكريات لها في اليمن، التي ستفجّر شهوتها أصابعُ الدركي الذي يفتشها على الحدود، حيث أدركت أنها تستطيع وحدها تغيير مصير أهلها. لكن (قبول) لا تعرف عن بلاد أبويها (الوطن) شيئًا.

بالرحيل وبعده أحست (قبول) أنه لم يعد لها وطن، وشعرت بفراغ أليم، وتساءلت: "هل الوطن مجرد أمكنته، جغرافيا، والناس هم حركتها، عافيتها؟ إذا كان ذلك نعم، فليس هناك وطن. ذلك ما بات يتأكد لها، حيث شاهدت وخبرت الحياة المختلفة في اليمن. لا وطن لها لأنه لا يوجد أناس ولا حركة، فقط أشباح، مخلوقات تفتك بها الفاقة". وشأن (قبول) هذا هو شأن سواها ممن لفظهم المغترب، وبينهم كثيرون كانت سفراتهم إلى اليمن نادرة وقصيرة. وها هم أولاً جميعًا "يكتشفون بعد كل هذه السنوات أن ما عرفوه عن وطنهم ليس أكثر من صورة باهتة". ففي صنعاء وتعز والحديدة وعدن طارت إيجارات الشقق والفنادق وأسعار السلع، وتكاثرت الخيام التي جلبها المرحَّلون أو وهبتهم لهم الحكومة، كما تكاثرت حجرات الزنك وأكواخ القش، بينما تجمع صورة صانعي الوحدة اليمنية: الرئيس ونائبه علي سالم البيض، وتصدح الأغاني الثورية لـ (الصقور) العائدين.

غير أن حربًا مختلفة قد نشبت بعدما انتصرت قوات الحلفاء وحررت الكويت. إنها حرب صامتة داخل كيانات صغيرة، ليس لها جغرافيا ولم ترق فيها دماء. إنها حرب في عراء الكائن بينه وبين نفسه، حرب مع الذاكرة ستجعل صلاحية الوطن تنتهي بالنسبة لقاسم، وستجعل شائف يتساءل: "ما معنى أن مهاجرين يمنيين كثيرين في العالم لم تنطق شفاههم بأية لغة أجنبية غير لغة قراهم".

إنها غربة بلا معنى ولا بديل "فالوطن الذي نحتفظ به كصور عتيقة، ليس له أدنى شبه بمسقط الرأس ذاك، وربما هو مجرد ذريعة فقط حتى لا نتيه أكثر أو نتبدد بلا هوية في الخواء واللامكان". وبالسؤال عن المعنى الذي ستصير إليه الأوطان بعد عشرات السنين في المهاجر والمنافي، تبلغ لوعة شائف وحيرته مداها، مستبطنةً لوعة وحيرة الشخصيات الأخرى في الرواية، بينما السؤال يتشظى في الكون كله، وحسبي هنا الإشارة إلى الفلسطيني بعد أكثر من نصف قرن من اجتثاثه من أرضه وقيام إسرائيل مقامه: ما وطن الفلسطيني وما وطن الإسرائيلي؟

لقد تحرر الضمير المفرد المتكلم في (تصحيح وضع) من حُبْسة الأنساق اللغوية المستعادة، ومن ضغوط المكان الفيزيائي ودفق الحالات المباشرة، كما شخّص مصطفى الكيلاني في التجريب الروائي العربي الحداثي. ولابد من الإضافة أن ذلك التحرر قد فتح السردي على الأقاصي في الروح الجمعية، كما يدلل وصف حالات الجماعة في المسجد

والشارع وسوق البطحاء وبيت الجدة ودورات المياه وعلى الحدود، حيث غدا المتخفون كائنات ليلية شائخة تنطق بأسماء قراها البعيدة، كما لو أنها تترنم بشيء غامض أخّاذ. ولئن كانت الأخطاء الإملائية والنحوية الزاخرة تنغّص على الرواية، فالأهم هو هذا التحرر من حُبسة الأنساق اللغوية ومن القيود التي يجسدها إرث رومنسي يسكن الكتابة الأدبية العربية، والكتابة الروائية تحديدًا، ويعوق استمرار مغامرتها لتأسيس جمالياتها الخاصة ووعيها المختلف للمكان والزمان. وهذا ما يضيفه مصطفى الكيلاني بصدد التجريب الروائي العربي الحداثي، حيث يتبدى نسب رواية (تصحيح وضع) بامتياز، بالإفادة القصوى من المنجز الروائي خلال العقدين الماضيين، ومنه ما هو لكتّاب كانت السعودية فضاء رواياتهم مثل ابراهيم نصر الله وجمال ناجي وابراهيم عبد المجيد وعزت الغزاوي ويحيى يخلف.

خليل صويلح: اختبار الندم [1]

حبلُ الضجر يلتف حول عنقه، وربما كان الضجر أحد أسبابه في تطريز عباءة العزلة والتدثر بها. إنه الراوي في رواية خليل صويلح (اختبار الندم) الذي أضناه وحش الضجر، وغربة الضجر، وضجر الوقت أمام الحواجز في دمشق الحرب. وهذا الراوي لا يحمل اسمًا، شأنه في روايات خليل صويلح. ولكن ليست لهذا فقط، ولا لأنه غالبًا ما يروي بضمير المتكلم فقط، يجعل الرواية تنادي السيرة، لتكون سيرة روائية أو رواية سيرية، وليس سيرة ذاتية، وذلك بفعل التخييل فيها، وبفعل اللغة الشعرية غالبًا، أيضًا، وهو التخييل المجبول بالحرب السورية التي سبق للكاتب أن خصّها بروايته (جنة البرابرة)، لكنه هذه المرة يجيء بآلية مختلفة لتكون الذات هي الحاكمة للنص، والمحكومة بامتياز بسنوات الجحيم التي بدأت بمن هز أغصان الشجرة، فتناثرت الثمار من حولها، ثم أتى آخرون، وسحقوا بأحذيتهم الثقيلة تلك الثمار، ثم أحرقوا الشجرة.

تلك هي السيرة السورية المتفجرة منذ عام 2011. إنها الجحيم الذي لا يقل وطأة عن جحيم المعري، بل هي سينوغرافيا مسرحية باذخة لحشود تائهة بين برزخي الجنة والنار، بل هي تمرد وفوضى، فناء وعدم، زلزال أو لعنة إلهية. وعبر ذلك جرب الراوي كل أنواع الصبر، لكنه لا يعلم كيف احتمل تدابير هذه (الوليمة المتنقلة) من القتل والمذابح والمقابر

---

[1] أنطوان – هاشيت، ط1، بيروت 2016

الجماعية والمجاعات وعنف الأرواح، ما قذف بأفكار الرجل بعيدًا، فما عاد واردًا أن يكتب رواية الغراميات المرحة وسط الجحيم اليومي.

هذا الراوي الذي يكتب الرواية، سيأخذ على أسمهان مشعل أنها توحد بينه وبين بطل رواية له. لذلك يحسن أن ندع خليل صويلح خارج النص – إلى متى؟– وأن نتابع هذا الذي يحدد حاجتنا إلى معجم جمالي يفسر كيفية الجمع بين ثقل بلطة حادة من مخلَّفات القرون الوسطى، وتقنية القنابل الذكية في صفحة واحدة، مثلما وجد هؤلاء البرابرة الفتاوى الإلهية للقتل بالبلطة أو السيف أو الحزام الناسف.

بالطبع، لن يعدم هذا الراوي، بل الكاتب نفسه، معارضًا لوذعيًا يصم هذه اللغة (الزلزال.. المعجم الجمالي..) بالالتفاف على الثورة، وبمهادنة النظام. لكن رواية (اختبار الندم) تمضي مخلَّفةً جثة اللغة الميتة، لغة المحطات الإذاعية المحلية، واللغة الهجينة المحمولة على فحولة راسخة في المرويات الشعبية، ولغة خطباء الجبة الكرنفالية. وتحدد (اختيار الندم) حاجتنا إلى نفض الغبار عن اللغة أولًا، كي ندرك المعنى الحقيقي والعميق للزلزال.

تجمع صفحات التواصل الاجتماعي بين الراوي وبين الشاعرة أسمهان مشعل، المقيمة في قريتها إثر طلاقها الذي توّج سبع سنوات من العشق، فالزواج. وقد أخفق الراوي معها أول مرة تحت وطأة صورة الشابة الإيزيدية بهار مراد التي اغتصبها ثلاثون تكفيريًا في يوم واحد. وسيفزع هوس أسمهان العاطفي الراوي الذي كان يحسب أنه بصدد نزوة معها، كعلاج مؤقت للضجر والاكتئاب والخذلان. وستجمع صفحات التواصل الراوي أيضًا بنارنج عبد الحميد المشاركة في ورشة لكتابة السيناريو يديرها الراوي. وستروي نارنج له قصة مشاركتها في المظاهرات السلمية، فاعتقالها جراء إيقاع صديقها حسام بها – والآن هو لاجئ سياسي في ألمانيا – فاغتصابها في المعتقل، وقضم الجاني لنصف أذنها، وحملها منه، فإجهاضها، حتى صارت مثل عربة إسعاف متأخرة تجر خلفها عشرات الجثث قبل أن تودعها ثلاجة الموتى. وتشتبك مع قصة نارنج قصص فرعية، منها ما تكتبه في يومياتها عن المعتقلات اللواتي عرفتهن، ومنها قصة فتاة حي الشعلان التي ظلت ميتة أيامًا في بيتها، حتى نهشها كلباها، وقصة يارا بغدادي التي شنقت نفسها في حيّ دمّر بسبب الوحدة. ولذلك وسواه ينعت الراوي دمشق بالمدينة المتوحشة "أهذه مدينة أم غابة وحوش؟" لا يلتفت فيها أحد إلى عزلة آخر. ومن الشوارع، إلى دوائر الدولة، إلى عسكر الحواجز، إلى وجوه سائقي التاكسي، إلى

حراس البوابات الألكترونية في الفنادق، إلى وشم العضلات المنفوخة للص سابق يزهو بثياب عسكرية ملطخة بالشعارات الوطنية، إلى... ليس ثمة إلا العدوانية المضمرة، ورائحة العفونة التي تهب من الأرواح والبيوت وأغذية الإعانات الدولية على الأرصفة، إعلانًا عن الصفقات بين مسئولي منظمات الأغذية ومافيات السوق..

إنها (متاهة اللامعنى)، حيث تختلط صور الموتى بصور مغنّي الملاهي، وحيث البيرسينغ للشابات، وثقافة البورنوغرافيا كنوع من الاحتجاج والتمرد. وفي فضاء المقهى تدخن المحجبات الأراكيل، ويرابط المحامي الوسيط بين محكمة الإرهاب وذوي متهم ما، ومن خلف الستار يشارك في هذه (العملية) قضاة ورجال دين وزعماء عشائر ورجال أمن... وفي الشوارع تطلق سيارات الشبيحة ليلًا أغاني مقتبسة من لطمياتٍ ومراثٍ قديمة تستعيد روح الحسين. وإزاء هذا الانفجار بالصور الفاجعة، تترك الرواية للسخرية مطرحًا، كأن تجعل بودريار يلعب النرد مع ابن تيمية تحت شجرة مشمش في غوطة دمشق، أو أن تدع كمال علوان يوقّع للرواية بمشروع كتابه الخلّبي عن تقويض أسمنت الدولة، ويحدّث أنه ما إن يذهب ماركسي إلى المرحاض لتفريغ مثانته من فائض القيمة، حتى يجلجل ابن تيمية... والحال كذلك، يقول الراوي: (أنا خردة)، ويرى كل ما يحدث له وحوله نوعًا من الهلاك البطيء، وسيركًا عبثيًا، فيه (المسلخ البشري) واختزال الضحية إلى بطاقة هوية يستلمها الأهل، بينما تلف الضحية ببطانية قذرة إلى الحاوية ليلًا، وتسحب البطانية لاستعمالها ثانية. وفي السيرك شاحنات وأسطح مكشوفة، حيث الأقفاص تحشر مئات المخطوفين لدى الكتائب المسلحة دروعًا لحماية دوما أو حرستا في سوار دمشق من قصف الطائرات. وقد عادت الرواية إلى هذا الشطر من السيرك في منتهاها، حيث تفتح شخصية (الترجمان الروسي) السرد إلى شاحنة تجوب شوارع حرستا بقفص معدني ضخم، يُزَجّ فيه دوستويفسكي، حيث ينتظره تولستوي وبوشكين وتشيخوف ومايا كوفسكي وإيتماتوف، ومعهم آنا كارنينا، على الرغم من أنه ليس في حرستا قطارات كي تنتحر آنا فوق السكة.

من إحدى ضواحي دمشق – لا يسميها الراوي – جرى تهجير الترجمان الروسي الذي بات ملازمًا لمكتبات الأرصفة، حيث استشرت ظاهرة التعفيش، وامتدت إلى الكتب. ومثل هذه الشخصية، تتقد الشخصيات الثانوية في الرواية مثل سميح عطا، الأرشيف الحي لمسرح أبي خليل القباني، وحارسه الذي صار المسرح مقامه بعد التهجير، ويلعب في فيلم

قصير تعده نارنج والورشة، دور آخر حكواتي في دمشق (رشيد الحلاق) مات قهرًا إثر حرق جماعة تكفيرية – لا يسميها الراوي كما لن يسمي أخواتها – لكتبه القديمة.

من النادر أن تلفح النفجة شخصية الراوي، وهو ما يتبدى في العرض الثقافي مثله في العلاقة مع المرأة. ففي الرواية معرض للكتب (أفول الأصنام لنيتشه، سد هارتا لهيسه، الجنس والفزع لباسكال كيتار، اللاطمأنينة لفرناندو بيسوا... وهذا الكتاب الذي ينازع خليل صويلح تطويب خيري الذهبي له: مسامرات الأموات للوقيانوس السيسماطي). وفي الرواية معرض للأفلام، ابتداءً بالفيلم الذي يلوح لعنوان الرواية: الندم للمخرج الجُرجي تنجيز أبولادزه، مع التوكيد على رسالة الفيلم: دفن الماضي يعني الصفح عمن دمروا حيوات الآخرين، وهو ما لا ترضى به من تنبش جثة رئيس البلدية إثر كل دفن. وتبدو نارنج إزاء من اغتصبها وقضم نصف أذنها كتلك المرأة، بينما يريد لها الراوي شفاءً من الماضي، وهذه الحالة تخاطب ما هي فيه سوريا منذ استشرى فيها عنف الجميع.

مع المرأة يسيطر الراوي على نفجته، كما يتبدى بصدد محاولاته مع المصورة جمانة سلوم، صديقة صديقته أسمهان، إذ يفترض أنه لم يخطر لها أن تقيم علاقة معه، إنما هي أوهامه "كطراز شائع من أمراض الذكورة". وهنا ينبق تبرير أية علاقة شهوانية كطوق نجاة من تبعات حرب قذرة. ولا يكتمل هذا الشطر من سيرة الراوي بثلاث نساء من حاصر الحرب، فيعود إلى أمسها القريب وهنادي عاصي الفنانة التشكيلية التي وقّعت على بيان للمثقفين ضد عسف السلطة حيال الحراك السلمي، فتخففت خوفًا، ثم هاجرت، وزلزلها (الزلزال) فتحولت الكائنات الأليفة في لوحاتها إلى وحوش مفترسة. غير أن هذا الشطر من سيرة الراوي ينتهي به إلى فاجعة هجرة نارنج إلى ألمانيا، ثم انقطاع أخبارها. فبسفرها ما عادت الأخريات يعنينه، وبسفرها يحاول اختبار الندم بعدسة أخرى – عنوان الرواية – ويجرب جحيمًا آخر، مخلِّفًا جمانة التي يرى أنها تكتب بالصورة تاريخًا مضادًا للحرب، وهذا بحسبانه أقصى ما ينبغي عمله في أزمنة الجحيم للشفاء من مرض الكراهية.

يشبه الراوي سوريا الحرب بصورة شعاعية لرئتي مدخن مزمن، لم يعد فيها مكان للأوكسجين. وتشبه نارنج سوريا الحرب بالمصحة، بينما كانت تفكر في فيلم عن بلدة الممرضة ريم صابوني، حيث ذبح ملثمون مسلحون ثمانماية ضحية. وما ذلك ، كما يحدد

الراوي، إلا الفايروس الذي يتسلل إلى أرواحنا، ويفتك بخلايانا، والمصنوع من زرنيخ البغضاء وماء الضغينة وحليب الكراهية.

على الرغم من أن الرواية تتبأر في دمشق، فهي ترمح إلى بلدة الكاتب (الشدادة) في أقصى الشرق السوري الذي سيطرت عليه جماعة إسلامية متشددة، لا تسميها الرواية أيضًا، وما هي إلا داعش. وكذلك ترمح الرواية إلى اللاذقية، حيث تحولت سينما أوغاريت إلى معتقل، مما رأى فيه الراوي بذرة فيلم للورشة التي يديرها. وتمضي الرواية أبعد مع التهجير واللجوء فتبلغ كيب تاون وانتحار الشابة الكاتبة نايا مروان، أو وفاة المخرج رياض شيافي باريس، ووفاة الفنان مُحمَّد وهيبي، اللذين يرثيهما صديقهما الراوي: فلنقلْ أخيرًا: خليل صويلح، ولندعْ الراوي ينبش مشروع رواية كان قد أوقفه منذ سنتين، حذرًا من الانزلاق إلى مناطق خطرة (ما هي؟) وارتباكًا بين استخدام ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم، وهما ما استخدمتهما (اختبار الندم) وإن تكن الغلبة للثاني، انسجامًا مع ما يراه الراوي – مثل كثيرين – من أن كل رواية هي بشكل ما سيرة مجتزأة، وربما سيرة مشتهاة، لكنها ليست النسخة الأصلية.

ربما تبدو رواية (اختبار الندم) ملفوعةً بالسياسة والفكرية، لكنها أبدعت في إعلاء الفن عليهما، وفي تمثّل (الذاتي) لهما، وبالتالي، تحقق للرواية التألق بلطافة ودربة، وبمكر أيضًا.

عتاب شبيب: موسم سقوط الفراشات [1]

هذا صوت (نور) الكسير الناعم كرموش عينيها الصغيرتين/ ينسحب الصوت على رؤوس أصابعه ليغطي العاشق نزار، كي لا يبرد/ هو صوت يسيل مبحوحًا كماء وعسل/ هو صوت حافٍ يلهث والرصاص يلاحقه...

بمثل هذه الصور المتفردة والشفيفة، تزدان هذه الرواية لعتاب شبيب. ولكيلا توهمنا الصور بالرومانسية، تصفعنا الرواية لنصحو على السفينة المثقوبة المسماة وطنًا، وعلى وطن كل من فيه مريض، وكل من فيه يفر من ناره بطريقة مختلفة. هكذا تبدو مدينة حمص – فضاء الرواية وموطن الكاتبة – امرأة ماتت بالذبحة القلبية، منذ مستهل الرواية، لتمطر رصاصًا في نهايتها، وتحترق في حفلة حقد وهزيمة. وهي الحرب إذن التي جعلت الوطن في بؤرته حمص، على ما تقول هذه الرواية، كما ستقول إن الحرب حولت الوطن إلى موسم واحد

---

[1] دار ممدوح عدوان، ط1، دمشق 2015.

تتشابه به طقوسنا في سقوطنا. ومنذ ذلك اليوم الحمصي من شهر نيسان 2011 – الإشارة إلى الاعتصام السلمي الشهير في ساحة الساعة – "لم نكن سوى فراشات"، وكل من سقط كان طوباويًا حد الهوس، و... وما أكثر وأوجع حكايات الحرب.

بالحكاية نهضت هذه الرواية، فبعد مهاد قصير يعلن نزار أنه سيكون الحكواتي، وستبذّه نور التي تقلب البداية المألوفة للحكاية "كان ياما كان" لتجعلها الخاتمة. ونور تحسن الحكي كجدة عجوز، وتجزم بأنه لا يمكن للمرأة إلا أن تحكي الحكايات. أما نزار فإنه يسجل الحكايات ليكتب الرواية، وهو من كتب قبل الحرب مسرحيات لأطفال التوحد، وعمل مدرسًا لهم. ولسوف يتولى الحكاية هذا الذي يؤدي الخدمة العسكرية الإلزامية، منذ الفصل الذي حمل اسم أحد أحياء حمص: (باب السباع)، فيحكي حكاية العجوز المقيم في هذا الحي (السني)، والذي يمضي إلى صديقه أبي سليمان في حي عكرمة (العلوي) حاملًا طاولة النرد، ليلعبا وليغلب صاحبه. وقد ألف الحاجز العسكري مروره بسيارته العتيقة، حتى إذا جاءت بالسيارة امرأة، فوجئ الضابط، وكان جواب المرأة أن أباها أصيب باكتئاب جراء الحرب، وتعذرت مغادرته البيت، وأوصى بطاولة النرد لصديقه.

في فصل (لولو) تتولى نور حكاية الفتاة لولو التي كان صبي النجار يملأ الجدران باسمها، حتى إذا اختفى أخذت كتابات لا تشبه الحب تحتل الجدران، كإبر لئيمة في العيون، تشتم النظام وتهدد سكان الحب من طائفة الفتاة العلوية. وفي الحكاية أن الصبي اختفى لأنه ينام النهار بطوله، كيلا يرى لولو، بينما يخرج ليلًا في المظاهرات. لكنه سيكتب (سامحيني) وقد علمت في أيام القطيعة أنها صارت عدوته كما شاء جنون الوطن.

من شخصيات الرواية المرسومة بفرادة: بشارة النحات الذي يصمم المناظر لمسرحيات نزار. لقد بات حلم بشارة في زمن الحرب والتعفيش (أي نهب الغنائم من حيث أمكن) أن يشتري كل كتاب منهوب، وكل ثوب وكل خزانة، ليعيدها إلى مالكها الحقيقي. وبعد موت بشارة يؤلف صديقه نزار حكاية عن موت رجل واحد، بعدما أصغى لألف حكاية، وهو ينتظر الحكاية الواحدة بعد الألف لتكون هي الحقيقة. وكان بشارة قد اختفى أيامًا، ثم عُثِر عليه موسومًا بالتعذيب، واتهم الأمن المعارضة بقتله، بينما اتهمت المعارضة الأمن، وعلى صفحة الشهيد النحات بات كل ما يكتب عليها موسومًا بالطائفية.

إنها الحرب بعدما تحول الحراك السلمي إلى نار محاصرة بالنار، فتشظت الحكايات: حكاية الأب جوزيف معبود رعيته في حي الحميدية، وموضع انتقاد المسيحيين في أحياء أخرى، والمراقّب أمنيًا، حكاية الطيار الذي رفض الانشقاق، وأسرته من المعارضة، ولقد قصف، فأخبره أبوه أن إخوته جميعًا قد أودى بهم القصف، فأسقط الطيار طائرته انتحارًا في قرية زوجته (العلوية) ولم يؤذِ أحدًا، وقال نزار لنور: كان الطيار فراشة سقطت في موسم الفراشات، بالإشارة إلى عنوان الرواية. وللخطف حكايات من عادوا منه بأرواح معطوبة، مثل سهير التي تعالَج من آثار عشرين مغتصبًا، وكما في الحالات المشابهة: يرفض الأهل البنت المحررة من الخطف، ويعتبرونها وصمة عار، فتنتحر سهير، أما شقيقها الذي يريد انتقامًا عادلًا، ولم يقتل إلا في المواجهات، فقد اختطف أمًا وابنتيها (من السنة) بعد انتحار شقيقته. وخلال شهرين أحبته الصغرى هبة، وأحبها. ولدى المبادلة بجثامين جنود، غافل العاشقان الحرب التي تطحن الطائفتين وتزوجا، لكنه قتل، وأسرته تعاملت مع هبة كقاتلة.

إنها الحرب إذن، ولكن في كبيرة كبائرها: الطائفية. لذلك ما عاد نزار يرمي إلى أكثر من النجاة بما تبقى من إنسانيته، ولذلك لم يطلق رصاصة ولسان حاله: "لم يعد في هذه البلاد حرمات ولا مقدسات، الحرب تدوس كل شيء". ومثله المجند سليم، يحدوهما القول في رفقة السلاح التي تستدعي إطلاقك الرصاص بمشاركة إنسان كي تنهي حياة إنسان، دفاعًا أو هجومًا. والرفقة إذن هي الكلمة الملطفة لشراكة الجريمة: جريمة إيمانك بالقتل كوسيلة لبقائك حيًا، فالموت ليس انتصارًا، حتى لو كان موت عدوك. وقد قبض على سليم في موعد انشقاقه عن الجيش، بعدما محيت قريته، وفر أهله إلى تركيا. أما نزار فقد تخلت عنه عائلته لأنه اختار امرأة من غير طائفته. والرواية لا تسمّي هذه الطائفة أو تلك، كما تفعل روايات شتى – مديح الكراهية لخالد خليفة مثلًا.

لنور مكتبة، وفيها ستلتقي بنزار على كبر، ويحدِّثها عن زواجه على إيقاع الحرب. وكان زوج نور قد اختفى إثر الاعتصام في ساحة الساعة، وهي لا تجرؤ على البحث عن هذا الذي أودع وصيته عند محام: إذا اختفيت شهرين، فلكِ الطلاق والأملاك. وإذ يستفيق العشق القديم بين نزار ونور، بينما دخل الحراك مرحلة (التكبير)، تنهاه نور عن أن يقول (ثورة). وهو يرى الوطن قد خرج عن السيطرة، وعربد جارًّا الناس إلى جنون لا يحتمل. وعن

هذه العلاقة المعقدة في الزمن المعقّد يهجس نزار بانتظار نور لزوجها، وتهجس هي بأنه ينسى غيرها (زوجته التي تركته) بها، وهي إذن تساعده على النسيان، وهو يساعدها على الانتظار.

لكلٍ من نور ونزار دوره في الحكي. هو يخاطبها: "احكي لي. أصغيت لأملأ ذاكرتي ثم لأفرغها على دفاتري"، وهي، وكما يليق بابنة لشهرزاد تبدأ: "كان ياما كان، وكل ما كان هو كائن الآن. كان ياما كان، هكذا تنتهي الحكايات، لا هكذا تبدأ". وعبر تبادل الدور تصير الحكاية لعسكري من دير الزور أقرب إلى أن يكون طفلًا، يرديه القناص الذي لا يعمل ليلًا، فهو زوج صالح، يعود إلى منزله مساء. وتصير الحكاية لمجنون الحي، ولكل حي مجنونه، لكن الحرب تذهب بالمجنون بدعوى أنه مخبر. كما تذهب في حكاية أخرى بعاملة النظافة في المشفى، التي أخفت وليدًا سمّته أمل، لكنهم اكتشفوا فعلتها وقتلوها، وتبادلت الحكومة والمعارضة الاتهام بجريمة قتل الوليد، ولم يكترث أحد بالمرأة.

تحضر في الرواية شخصيات معروفة في مدينة حمص وفي سوريا، فيما يبدو أنه توفير لقدر أكبر فأكبر من الحرارة عبر الشهادة على الراهن، فنزار يزور المترجم والكاتب المعروف حنا عبود في بيته في حي الحميدية. وأما الفنان والكاتب أيمن ناصر الذي حطمت الرايات السوداء تماثيله في الرقة، فهو صديق لنزار. ولنزار صديقه الشاعر والقاص عبد الرزاق الذي يحمل مفاتيح بيوت الفنان في حمص القديمة، والذين هجروها بعدما طغى المد الطائفي.

تؤكد الجملة الأخيرة في الرواية أنْ لا نهاية للحكاية. ولكن في هذه النهاية المفتوحة، وبعد أن يعود نزار عن عزمه على الهجرة، يتّقد مشهد حمص القديمة إبان استسلام المسلحين وخروجهم منها بالباصات بعدما أضرموا النار عشية التسوية بالبيوت والسيارات، وفاحت رائحة شواء مرعبة، وأعقبهم اللصوص، ثم الفضوليون، ثم طائفة غريبة من الممسوسين بالشوق، مما يتصادى مع ما آلت إليه شخصية أخرى بالغة التفرد، هي شخصية جاد المثلي والموسيقى الذي بدا في النهاية / اللانهاية حرًا من الخوف، ولسان حاله: لقد انتهينا وهزمنا، فما في هذه الحرب من منتصر، وإنها لحرية الهزيمة!!

وحيد الطويلة: حذاء فيلليني [1]

تواترت الأصداء الروائية للزلزال السوري المتفاقم منذ عام **2011**، فقاربت في سورية أربعون رواية. لكن هذه الأصداء أخذت تترجع خارج سورية، ومن اللافت أنها تركزت

---

[1] منشورات المتوسط، ط1، ميلانو 2016.

غالبًا في الصدى الداعشي. لكن هذا الصدى جاء متواضعًا فنيًا، كما في سرديتي (حبيبي داعشي) لهاجر عبد الصمد، و(أيام داعش) لمصطفى محمود عواض، وهما من مصر، وترومان أن تنتسبا إلى الرواية. وليس بأفضل منهما ما كتبت أسماء وهبة تحت عنوان (راقصة داعش)، على العكس من سردية حمد الحمادي (لأجل غيث). وقد تحدثت الصحف عن رواية أبو إسلام (قصة حب) بالإنكليزية، وعن رواية دانييل سيلفا (الأرملة السوداء)، وعن رواية (ظلام عند المعبر) لإليوت أكرمان. وما يجمع بين الروايات الثلاث هو أمر داعش في سوريا والعراق.

لكن العمل الأوفى عن داعش في سورية هو ما كتبه الصحفي التونسي هادي يحمد من سيرة – سردية مُحَّد الفاهم، الشاب التونسي الذي قصّ عليه تجربته منذ انخرط في صفوف السلفية الجهادية في تونس، حتى مضى عبر تركيا إلى الرقة، حيث انخرط في صفوف داعش، وشارك في معارك عديدة أهمها في تدمر، كما سافر إلى الموصل. وعبر سنة من الأحداث والمكابدات وصور الحياة اليومية في الرقة بخاصة، تبدد حلم الشاب بالدولة الإسلامية، وتسلل هاربًا عبر منبج إلى تركيا، فإلى تونس. وقد قدم هادي يحمد كل ذلك في بناء سردي سيري غالبًا، ومحكم ومذهل دومًا.

إزاء ذلك، أعجّل إلى القول بتميّز رواية وحيد الطويلة (حذاء فيلليني) بين ما كان من الأصداء الروائية للزلزال السوري، خارج سورية. ولعل الدراسة التالية تجلو مقومات هذا التميز واستحقاقه. ولعل اجتماع كل ذلك يوفّر سانحة أفضل لتأمّل الأصداء الروائية المعنية.

***

يعمِّق ويلون وحيد الطويلة في روايته (حذاء فيلليني) ما اختطّ لفنه في رواياته السابقة، حيث ترمح المخيلة، وتكوي السخرية، وتتلون اللغة، ويكون للشخصية قوامها المميز. وقد جعل من سورية فضاء لروايته هذه، كما جعل من تونس فضاء لروايته (باب الليل)، وكما جعل كتَّاب وكاتبات من غير فضاء مقامهم أو منبتهم فضاء روائيًا.

يتركز زمن رواية (حذاء فيلليني) في سنوات الزلزال السوري المتفجر منذ **2011**. وتتمحور الرواية حول شخصية الطبيب النفسي مطاع الذي كابد الاعتقال والتعذيب حتى تفسّخ إلى شخصية أخرى هي مطيع، على يد ضابط ستحضره امرأته إلى عيادة ضحيته، ليقوم مطاع على علاجه.

من شخصية هذا الضابط يصوغ الكاتب ديكتاتورًا آخر ينضاف إلى من أبدعتهم روايات عربية شتّى، مذكرةً بما سبقت إليه الرواية الأمريكية اللاتينية من إبداع الديكتاتور. أما ديكتاتور (حذاء فيلليني) فهو عريض ثقيل كخرتيت برأس أحمر. وهذا الذي تقدمه الرواية مرة (السيد الرئيس) ومرة (القائد الخالد) هو برواية الدكتور مطاع من حوّل بلدنا من لاشيء إلى رقم، ومن حوّلها أيضًا من رقم إلى لاشيء. وتصيب صوره التي تملأ الميدان مطاعًا بالذعر، فيتكور في داخله، لأن عيني الرئيس، بلا ريب، تريانه، ولأن الكاميرات مزروعة داخل التماثيل، بل داخل كل عين وأنف، لتسجل كل لقطة وكل صوت ونأمة.

ومن ذكريات مطاعًا من دراسته في بولندا، يتحدث عن صحيفة موسمية كانت تضع للمبعوثين صور فاليسا أو كيم إيل سونغ إلى جانب صورة القائد الخالد.

في استبطان الرواية لدخيلة الديكتاتور نسمعه يجلجل بعمره الذي أفناه في خدمة الوطن، فضحى براحته وراحة بيته، ليسعد خمسة وعشرين مليونًا. وقد ذاب في الديكتاتور الصيني ماو، إذ كان يحلم به وهو يقظان، حتى لو جاء دم على يده يومًا: "فليكن دم ماو نفسه، حتى أستطيع أن أمشي على الصراط المستقيم".

تشتق الرواية من شخصية الديكتاتور الأكبر شخصية الديكتاتور الصغير، أي الضابط الذي عذّب مطاع وحوّله إلى مطيع، وهو الآن بين يديه مريض محفوف بزوجته التي تروي عذابها هي أيضًا على يد زوجها، فيتعدد بذلك رواة الرواية وتشتبك مستوياتها السردية.

في رواية المرأة أن هذا الذي عذبها خمسًا وعشرين سنة من الزواج، واغتصبها كل يوم إلا في الإجازات، عوقب بالتقاعد، لأنه وصل إلى زوجة رئيسة. وبتقاعد هذا الذي كان كبير الضباط المكلف بالإشراف على التعذيب، صار البيت قبرًا، بعدما كان بروفة للقبر. وفي موقع آخر تروي المرأة أن الضابط ظل سنوات لا يقربها إلا في المناسبات الوطنية. وفي تصوير حاذق مرير تروي أنه كان ينام معها كأنه ينتقم من آخرين، كأنه ينام معهم هم، ويفرغ شحنته الداخلية فيهم. وبالسخرية اللاذعة العميقة والمريرة تتابع أنه كان يمارس الجنس كأنه يؤدي مهمة قومية، وكأن الجنس معركة، وجسدها ساحة حرب لا تسمح بالكر والفر معًا. إنه الرجل الذي يأتي زوجته كأنه يقتل، كأنه يعذب أحدًا ويتلذذ بفعلته: "هذا البغل كان يستمني في الليل الذي يموت فيه واحد من معذبيه". ومن سيرته أيضًا أنه أقام سجنًا قطاع خاص

"يليق بديكتاتور أو مجنون، أو ببلد على شفا الجنون". والمرشح لهذا السجن هو كل من لايثبت ولاءه، والتهم جاهزة للزنادقة الشراذم: إضعاف الشعور القومي وبث الوهن في نفسية الأمة.

كان الضابط يتحول في الشوارع، يختار السجناء ويشحنهم إلى سجنه الخاص بسيارات الدولة، ويخزنهم فيه تحسبًا للطوارئ، بحيث يكون جاهزًا عندما تقع واقعة في أية دائرة، فيقدم المتهمين قبل معرفة تفاصيل القضية. وكان المشتبه فيهم يرددون أمام صور السيد الرئيس المعلقة حتى في غرف النوم، تحية الصباح والمساء، واحدهم يؤكد: "يا سيدي أنا لا أصلي أساسًا" والآخر يؤكد أنه لم يدخل مسجدًا في حياته، والثالث يصرخ: أنا مسيحي. أما الديكتاتور الصغير فرده جاهز: أنت متواطئ معهم. وفي السجن الخصوصي يسمح لأهالي السجناء بإحضار الطعام والشراب، ويضع ضباط المباحث مخبرين سريين حراسًا على هذا السجن.

قالت الزوجة إن من يدخل قبو أمن الدولة مفقود، ومن يدخل سجن زوجها أيضًا مفقود. وكان زوجها يساوم النساء على أنفسهن وعلى قريباتهن، فمن ترضخ يخرج أخاها أو زوجها الذي يعلم الثمن. وقد كان الزوج يحمل لقب الكعب العالي. وحين تزوج كان يريد أن يركب الطبقة – تقول المرأة – أما الآن فقد توسع نشاطه وساح في كل الطبقات، حتى إذا وصل إلى زوجة رسمية لزميل، وإلى زوجة بعقد عرفي لزميل الآخر – والزوجان مثله من ماركة الكعوب العالية له – افتضح الأمر، ودفع الديكتاتور الصغير الثمن. ولكنه رفض وظيفة المحافظ التي عرضت عليه، وتوسط ليبقى في موقعه، فقيل إنه مجنون بحب الوطن والأضواء، ويعشق رائحة الدم، وصعقة الكهرباء، وكمّاشة نزع الأظافر والروح، ومسكون باليقين بأنه ينقذ الروح من الضلال، فهو إذ يعذب السجناء، فإنما يعلمهم كيف يحبون الوطن بطريقة رشيدة.

عندما يتولى الضابط السرد يخاطب مطاعًا، وقد عرف كل منهما الآخر، أنكم أنتم من تضعون الجلاد، ثم لاتفلحون إلا في عبادته دائمًا، ورجمه أحيانًا، ثم تطلبون منه أن يكون بشرًا عاديًا. والرجل يرى أن سلطته/ دولته في حرب يومية "لاتنتهي ولن تنتهي إلا بإبادتكم جميعًا مادمتم أنتم ضد الوطن"، بينما الحروب الأخرى تنتهي مهما كانت بشعة. ويحدِّث مطاع/ مطيع عن وزير التموين الذي اعترض على طلب وزير الأمن المنحة الصينية لتذهب

إلى تنمية السجون، فراقب الضابط الوزير المعترض حتى ضبطه يتسلل إلى امرأة في حي المزة الدمشقي، فأخذه عاريًا إلى مكتب وزير الأمن. وعن الديكتاتور الأكبر، يروي الأصغر (أنهم) حاولوا استغلال سماحة الأكبر في العيد الوطني للحزب الخالد، حيث تكون الأجواء مناسبة لمطالبة السيد الرئيس بكل ممنوع. وحين طلب أحدهم الإفراج عن المعتقلين، امتقع وجه الأكبر، وكادت المقاعد تطير، وصاح: ماذا سيفعل الضباط إذًا لو أطلق سراح الجميع؟

لمطيع/ مطاع، يقول الضابط إنه ليس نادمًا، وما من ذنوب له كي يكفّر عنها، إذ لم يكن خصمًا شخصيًا لأحد، وإن يكن الآن قد غدا هدفًا للسخرية من الجميع، من ظن أنه وقف ضده أو معه. وفي حبكة روائية نفسية محكمة، يخاطب مطيع/ مطاع أنهما معًا سجينان، وأنّ على الطبيب أن يعالجه، عليه أن يفك أسره "كي تنفك قيودك". و"يجب أن تفك أسري لأطلق سراحك". وهنا نعود إلى قطب الرواية: مطاع الذي عاش عمره يدرب نفسه على ألاّ ينسى صوت معذبه. وقد عزم على قتله عندما رآه في عيادته، حتى غدت هذه العبارة إيقاعًا للرواية: "هذا الرجل أعرف ويجب قتله الآن".

يستعيد مطاع تجربة الاعتقال وسؤال المحقق: "هل تعرف فيلليني؟ وما علاقتك به؟". ويستعيد علاقته بأبيه وبجارته وبخدمته كضابط احتياط، قد أورثه الاعتقال عنّة الروح "أنا الآن عنين الروح" منذ صيّروه (مطيع) بدلًا من (مطاع).

يخاطب مطاع القارئ (ة) بما يستعيد، كما يخاطب الذات بضمير المخاطب، في مونولوج طويل يؤرجحه بين نسيان الضابط وبين قتله، فينتظر زيارته التالية نادمًا على أنه أفلته من الانتقام في الزيارة السابقة: "لو قتلته مائة مرة فلن تُمسح خطاياه. ولو ألقيته في نهر بردى، حتى نهر بردى سيرفضه، الأنهار لا تحب الجثث". وسيعلن مطاع هذه اللعبة الفنية بالضمائر، ويعللها بإيمانه بأن تعذيبًا واحدًا يعني تعذيب الجميع "وأن تغيير الضمائر يشير إلى أننا صوت واحد".

عزيزي القارئ: بهذه العبارة يفتتح سؤالك عن حالك عندما يحضرونك للاستجواب، ولا يفعلون بك شيئًا سوى أن يتركوك فجأة في غرفة الضابط، وتسمع الصراخ. إنه واحد من أساليب التعذيب. وقد روت المرأة لمطاع أسلوبًا آخر كان يمارسه زوجها الضابط، وهو أسلوب استورده من السودان بدلًا من استيراد القمح، وفيه علق امرأة في مروحة السقف. لكن المعذَّبة انتظرته وهو يزأر حتى صار تحتها، فبالت فوق رأسه. ويروي مطاع عن سجين

معه في القبو، هو صاحب محل عصير يصنع شراب توت الشام، ويقدم عصير الرمان للزبائن وهو يضحك ويغني، حين لا يغني صباح فخري من جهاز التسجيل. أما تهمة السجين فهو أنه لما أراد أن يسجل طفله، سأله الموظف: ما اسم الأسد الجديد، فأجاب: ابن لادن. ويشرح السارد أن السجين اعتقد أن الحكومة والرئيس قد شمتوا في أمريكا حين سقط البرجان، فقرر أن يجاملهم، وسمى ابنه بذلك "الاسم التعس، فلقي مصيرًا أكثر تعاسة".

يدور التحقيق مع مطاع حول لغزين، واحد اسمه مأمون، والآخر فيلليني. فمن يعرف مطيعًا ومن لا يعرفه يدعوه فيلليني الشام، أو مجنون فيلليني، فمن هو فيلليني؟ ومن هو مأمون؟

بالنسبة للضابط: حولت الحكومة الشعب كله إلى مآمين – جمع مأمون – كما يخاطب مطاع. وقد التقى مطاع أخيرًا باللغز مأمون الذي يروي له كيف عُذِّب ومن معه حتى تم تجنيدهم كعملاء بعد خروجهم من السجن. ولأن مأمون كان قد فقد معنى الخوف، فهو ومن معه لم يطاردوا شخصًا إلا بعد ما حذروه. وهؤلاء السجناء – العملاء كان اسمهم الحركي جميعًا: مأمون "كلنا مآمين يا دكتور. صرنا أكثر عددًا من الجلادين". وقد نصح مأمون مطاعًا بأن يلتفت إلى مستقبله حتى يحرم الضابط مما يتمناه له: أن يقع أسيرًا لماضيه، فيظل بالتالي ترسًا في آلته، ومسخًا لواحد (الضابط) ممن جعلوهم مسوخًا. أما فيلليني الغائب الحاضر طوال الرواية، فهو يطلب من مطاع أن يدع الضابط وزوجته: "إذا كان عليك أن تقتل فاقتلْ مطيعًا". ويسأل مطاع ملتاعًا عن ترك فيلليني له وحيدًا، وهو صوته في هذه البلاد، وقد اخترع له حذاءً، وادعى أنه الموديل الذي يفضله فيلليني الذي يبدو في نهاية الرواية المخلّص لمطاع من مطيع، فيأمره بأن يسامح الضابط كي ينتصر هو على عنّته، ويدع الضابط في عنّته، ومن هذا الخلاص أيضًا أن يأمر فيلليني مطاعًا بأن يصنع الفيلم بدلًا منه، وليكن على مقاس روحه، لا على مقاس أحد. وحين يأخذ مطاع بذلك، فيقرر أن يسامح الضابط، يعود لمطيع اسمه، ويجيء المشهد الأخير في الرواية في هيئة سيناريو، ويجري التصوير في الاستديو بحضور فيلليني.

تتألق رواية (حذاء فيلليني) فيما هو وعرٌ ونزر، أعني: في السخرية الروائية. وغاية ذلك تأتي في فصل (مشهد ما كان فيلليني ليحبه)، والذي يقدم مؤتمرًا للحزب الحاكم لشحذ الوعي القومي بين الأمم التي ارتخى فيها هذا الوعي. ومن أجل ذلك وضعت توصيات

كالصواريخ، واتخذت قرارات كالقنابل، وسحقت المؤامرة.. ومما يروي الراوي عن السهرة والسكرة قبل المؤتمر، أن بعضهم انتبه إلى وقع الكعوب العالية، فنط من مكانه حتى وصل إلى طاولة أخرى، ليكون "الالتحام القومي الأممي في أشد صوره نصاعة وشفافية". ومن السخرية أن الجميع مخبرون، فكل يسكر ويكتب التقرير عن الآخرين. وتتركز السخرية على تأليه الديكتاتور. وكل ذلك هو مما سبق لرواية وحيد الطويلة (باب الليل) أن أبدعت فيه، سواء فيما كتبت عن بقايا الفلسطينيين في تونس بعد عودة من عاد إلى غزة وأريحا إثر اتفاقيات أوسلو، أو فيما كتبت عن الرئيس. فهذا سرب من البنات العاهرات بأصوات عالية وضحكات مرقوعة، وأحدهم يعلق: وصلت كتيبة المجاهدات، و"المنتخب القومي وصل في الميعاد". واللبناني مجيد يسمي لقاءاته بهن: غزوة منيا، غزوة نعيمة. ونعيمة قد تذهب مع تونسي تشجيعًا للصناعة الوطنية، كما أن في تبديل السروج راحة. أما أبو شندي فيرى أن الجهاد في الفراش يحيي الروح، ويمد حبال الثورة، ويقوي عصارة المقاومة.

في مقهى للّا درة تتصدر صورة الرئيس. وفي حملة ترشيحه لولاية جديدة دارت اللجان على المحلات لأخذ (المعلوم) كي يشعر كل مواطن بأنه شارك في الحملة. لكن الضباط والمخبرين اختفوا فجأة من المقهى، فقد أخطأت درّة الخطأ الذي لا يغتفر، كما يخبرها الشبح الأمني، حين رفعت لافتة تهنئ الرئيس بعيد الخريف، ونسيت السيدة الأولى. وحين تدور الدائرة، تقع عينا درة على صور السيد الرئيس في الحمام، فتركلها، وتسّاقط الصور مبعثرة، وتحملها درة بأطراف أصابعها إلى سلّة القمامة، فتختم الرواية بالعبارة التي ابتدأت بها: "كل شيء يحدث في الحمام".

وبالعودة إلى (حذاء فيلليني) أنقل عن شاندلر، الذي أعد مذكرات فيلليني ما يخاطب رواية وحيد الطويلة في صميمها الإبداعي: "فيلليني مثله مثل إبليس، لا يقبل العالم الذي خلقه الله. يريد صياغة عالم خاص وفق تصوّره هو. إنه لا يقبل الطبيعة ولا إنجازات البشر. كبرياؤه هي إثم من عمل الشيطان، تدفعه إلى إعادة صياغة كل شيء". وقد أصاب رواية وحيد الطويلة من لوثة الفن هذه مقدار فمقدار.

***

على الرغم من قرب المزار – هل هو حقًا كذلك؟ – بين (بلاد العُرب أوطاني) فقد ندرت الروايات التي يترجّع فيها صدى زلزال ما في غير بلد الزلزال. وربما كانت الوفرة نسبيًا

هنا هي في الروايات السورية التي كان للحرب الأهلية اللبنانية صدى فيها، مثل روايات غادة السمان ومروان طه المدوّر وياسين رفاعية وأحمد يوسف داوود... وتجدر الإشارة هنا إلى رواية صنع الله إبراهيم (بيروت بيروت). كما قاربت رواية (وردة) للكاتب نفسه صدى الزلزلة في عُمَان. وهكذا يمكن أن نعدد للصدى العراقي رواية (جنود الله) لفواز حداد السوري، وللصدى الجزائري رواية (ظل الغريب) للمغربي أحمد المديني... ولكن يبقى لروايتي وحيد الطويلة (حذاء فيلليني) و(باب الليل) امتيازهما بما توافرتا عليه من صدى الزلزلة في تونس وفي سورية.

حسن صقر: شارع الخيزران [1]

هذا القتل الذي يجري الآن في سورية، بهذه الأريحية وبهذا الاشتهاء، هل يجري إرضاء لرغبة داخلية في القتل؟ أم أن الضرورة التاريخية جاءت في اللحظة المناسبة، ووضعت في أيدينا سكاكين لنتذابح، مقابل أن تُسلب منا إرادة الاختيار؟ ولكن إذا كان كل هذا القتل في سورية، لا يكفي لإرواء هذا العطش الدفين للقتل، فالمرعب أن يجري الانتقال من القتل في سورية إلى قتل سورية.

هكذا يكتب حسن صقر التراجيديا السورية في روايته (شارع الخيزران). ولن يفتأ الكاتب يعيد توزيع اللحن الجنائزي الذي يفتتح روايته، لعله يقال إن البراعة في القتل الذي يشترك فيه الجميع، فاق كل تصور، وتقطيع أوصال الإنسان بعد الظفر به إنما هو ابتكار سوري. أما سورية، فرسومها في الرواية شتّى وتترى: لا يختزلها (المكان) وحده، ولا يحصرها في مقولة واحدة، فهي أقرب ماتكون إلى مقولة فلسفية، وسورية غارقة في الظلم، ومتورطة فيه، إلى الحد الذي يجعل أبناءها يفكرون في قتلها. وأخيرًا – مؤقتًا – يشبه الكاتب سورية الآن بالعشيقة المدللة التي خانت عشيقها، فقتلها وانتحر.

تبدأ رواية (شارع الخيزران) بمناداة التراجيديا الإغريقية، وبسرد جديد لقصة الخلق التي قتل فيها قابيل أخاه هابيل، كما يسرد راوي الرواية وشخصيتها المحورية عادل منصور، من غرفته في أوتيل زهرة سورية في مدينة اللاذقية، حيث شارع الخيزران الذي تعنونت به الرواية، ولكن دون أن يكون له ما للشارع – أو للحارة – عادة في الرواية الكلاسيكية. ومنذ البداية، وإثر الانفجار، يصير باب الغرفة ونافذتها المخلَّعان رمزين يفتحان الطريق إلى

---

[1] دار الحصاد، ط1، دمشق، 2014

معرفة أكثر عمقًا. وينفي عادل علمنا بالمدى الذي اندمج فيه قابيل في المشروع الإلهي الذي خلَّده رمزًا للشر. كما يقرر عادل الذي درس الفلسفة في الجامعة، والفلسفة شاغله من بعد، إن المشروع الإلهي قضى أن نمضي في التاريخ كرموز، وفي سبيل ذلك علينا أن نتحمل آلامنا. ولسوف تلح الرواية على الترميز من حين إلى حين، كعنصر مكين من عناصر لعبتها الفنية، ومن فكريتها، ففندق زهرة سوريا الذي يجرد نزلاءه من الكرامة رمز يترك للقراءة تأويله، بعكس زملاء عادل في الجامعة، حيث تصرّ القراءة على البيان. فريم الهندي محور (الشلة) التي يحاول الانتحار بسببها سمير مبروك، ترمز بمستقبلها الذي تبدد إلى مصير الشّلّة وفاروق الذي تزوجته ريم ثم رماها، تشرح الرواية أنه رمز إلى عقم الطبقة الجديدة وعجزها عن أن تأتي ماله معنى يخص المستقبل. وقد أرادت الشلة من بين الأعضاء من يكون رمزًا لأمجادها. أما عياش شمّا صديق الطفولة والمراهقة الذي يبتذ عادل، فهو ليس رمزًا للشيطان، بل الشيطان نفسه.

في لعبة الرواية يكون لعادل دومًا شريك في غرفته في الفندق الذي يشبِّهه بالسيرك. والبداية هي مع رستم آجو الذي تعنون آلامه الخفية القسم الأول والأكبر من الرواية، بينما جاء القسم الثاني (أجراس الموت الصغيرة) في 40 صفحة، والثالث (رسالة من إنسان خارج مألوف) في 50 صفحة. والأهم أن هذا التقسيم يفتقر إلى مبرراته، فحمولات القسم الأول هي عينها تقريبًا في تالييه.

من شريك إلى آخر في الغرفة تتفتق الحكايات، وتتوالى السرود، وتتقطع، وتشتبك، وغالبًا بلا سببية، وبانتقال دائب ومباغت لكاميرا السارد. وعبر ذلك يختفي رستم آجو مبكرًا وفجأة، ولا يظهر إلا لممًا في القسم الثاني، حيث يتبين أن الرجل ناج ونازح من دمار حمص، وقد اختار الحل الأمثل بالصمت بعدما فقد ذويه جميعًا، وجعله عادل صورة مصغرة عن سورية "التي قطع لسانها فلا يريد أحد أن يسمعها". وفي نهاية الرواية بدا رستم آجو نهزة السارد ليمجِّد حمص، مدينة التنوع وقبول الآخر المختلف، وعلى الرغم من أهمية رستم آجو الرمزية والدلالية للرواية، فإن سرود عادل عن شركائه الآخرين في الغرفة هي التي تطول، ومنهم أحمد بلتعا وهو قواد ومخبر ومقامر، ستمنح أخيولةُ مقتله ومحاكمة عادل بتهمة القتل، للرواية، نكهة بوليسية تختفي فجأة، ليظهر في الغرفة شريك جديد هو الأعمى المتسول، فشريك جديد هو بائع الجلود سعيد كلاس الذي يشتري مقهى، ولماذا إذن لا ينزل

وحده في غرفة، أو لاينزل في فندق ذي بال، إلا أن تكون مشاركته لعادل الغرفة نهزة الأخير لقصة جديدة؟

لايكتفي عادل بلعبة شريك الغرفة كي تتناسل القصص والحكايات، بل يلعب لعبة التلصص السمعي – فهذا أبلغ من التنصّت – على الغرف الأخرى. وبتخييله يرمم فجوات تلصصه ويطورها، لتكون قصة فقصة وحكاية فحكاية مما يكمل اللوحة الروائية لسورية.

أما اللعبة الروائية الكبرى، فهي محاولة عادل منصور أن يكتب رواية، واسترجاعه من أجل ذلك لنشأته، وصولًا إلى فراره من أبيه ولجوئه إلى الفندق. وبذا يكون للذكريات في الرواية شأوها، كما للراهن السوري الدامي شأوه. وقد توسل الكاتب من أجل سرد الماضي والحاضر ، التلخيص أحيانًا كما في تلخيص قصة أسرة عادل – فأثقل على حركة الرواية، كما توسل الحوار الذي يظل لماحًا ورشيقًا فيما يملأ صفحات، كما في محاورات عادل مع أبيه وأخته وزملائه زمن الجامعة. ومن مفردات هذا (البناء الروائي) أيضًا ما يقوله عادل لجارته العاهرة في الفندق، من أنه يحاول أن يسجل كل يوم الأحداث التي تمر به والأفكار التي تخطر له. وإذ يفكر عادل في مشروعه الروائي، تتراءى له ثغراته في الحدس الفلسفي أو في الرؤيا الكلية التي يرى أنه ينبغي أن تتخلل الرواية، ولاسيما أن المشروع الروائي العتيد يأتي في زمن يتشظى. وإذا كانت الإشارة تذهب هنا إلى زمن كتابة رواية (شارع الخيزران) المتشظي، فسوف يلي ما يؤكد هذه الإشارة ويجلوها، مثلها مثل الإشارة إلى ما بين عادل منصور وحسن صقر فيما يخص الراهن السوري، ومفهوم الرواية، والوزن الراجح للفلسفة وللفكر في التكوين وفي الكتابة وفي الرؤية. وهذا هو عادل منصور يقول إنه يجلس في معتزله، يسمع دوي الانفجارات، ويشعر أن الوقت يقذف له بما يكفي لكتابة أكداس من الروايات. ولكن ثمة من ينصحه بأن الوقت هو للتأمل، "لا تكتب الآن" ولمحاولة اكتشاف العالم الداخلي، لا الخارجي، أملًا في أن تنشأ الرواية من تصادم العالمين.

يفتقد عادل المقدرة على أن يصارح أباه بأنه عازم على كتابة عمل أدبي، بنيته الأساسية هي حطام العائلات التي اضطهدت الناس – ومنها عائلته في قرية عين الغزال – وطريقة تفسخها عبر الزمن. وقد كان الأب يريد لعادل أن يكون محاميًا يدافع عن أملاك العائلة، لكن عادل يدرس الفلسفة، ويسمم البيت خلافه مع أبيه. وفي هذا السياق تتناسل قصة العمة سميحة مع النَوَري، وذكريات الطفولة والمراهقة. ولا يخفى عناء الرواية وهي

تشبك بين هذا الماضي، وبين ماضٍ آخر هو زمن الجامعة المشتبك بالراهن. وربما يضيء ذلك ما يذهب إليه السارد من أن جيل الآباء واجهوا بعدائية الطبيعة ورموزا لحياة، وأضرموا الحرب (في سورية) وحرضوا الأبناء كي يزجوا بأنفسهم فيها. ويعزز عادل هذا الرأي بإشارة الإحصاءات إلى أن من تحصدهم الحرب في سورية هم في الغالب دون الثلاثين. ولكن أليس للمرء أن يدحض ذلك برفض الشباب للآباء، وبأنهم إذن هم من أضرموا الحرب ليتخلصوا من الآباء؟

تبدو الطائفية عنوانًا رئيسيًا لما تصور رواية (شارع الخيزران) من الراهن السوري. ويبدأ ذلك بما ينقل مجدي عامر عن مقتل أحمد عساف – وهما زميلا عادل زمن الجامعة – في بلدة سلمى من بؤر القتال في ريف اللاذقية. وفي الخبر "لا نعوة ولا جثمان ولا جنازة ولا عزاء" كما جرى الأمر بالنسبة للمقاتلين ضد النظام.

كان أحمد عساف (السنّي) طموحًا إلى أن يجدد الفكر الإسلامي، لكنه مات دون أن يحصل حتى على قبر، كما يحدّث عادل الذي يحسب أنه مادام هو لم يذهب مثل أحمد عساف وغيره، فقد تُركت له مهمة كتابة تاريخ المرحلة بدماء أصدقائه، وهو الذي يصدمه قتل أي شخص مهما تكن (الضفة – أي الطائفة) التي يحارب عليها. وفي تشخيص عادل، أي في قراءة رواية (شارع الخيزران) للراهن أن البلد ضاع بالجملة والمفرق، وصار مثل صحن حليب اندلق في كومة من التراب، وأن أهداف الحرب غائمة، إن لم تكن ترمي إلى تعزيز الاستبداد، سواء أكان استبداد أشخاص أم استبداد نصوص. وما من (ثورة) إذن، بل حتى ولا مطالب، ولا مظاهرات سلمية في الشهور الأولى من عام 2011. وفي تشخيص المهندس مجدي عامر أن المسألة ليست في موقع هذه الفئة أو تلك الطائفة، وإن هي إلا سياسة دولية وحرب، ليست الطوائف والمذاهب إلا وقودًا لها. ويتابع مجدي إنك لست حرًا في اختيار الضفة (الطائفة)، ف (هم) يختارون لك، والناس يقفون على ضفتي نهر جارٍ من الدماء، ونحن كلنا أرقام مهملة في القطيع، إن خرجت منه ضعت. لذلك يلهج: "لعنة الله على هذه الحرب" فقد قلبت كل المعايير، وشوهت القيم الإنسانية، بما فيها الصداقة، وهكذا تخلخلت الصداقة بين أحمد عساف وعادل، التي بدأت يوم انهيار برجي نيويورك 11 /9 /2001 ، حين كان أحمد فخورًا بإذلال (الرجل الطاهر) أسامة بن لادن لأمريكا.

عندما يقدم أحمد إلى والده صديقه عادل "من إخواننا العلويين" يبلغ الوالد أن الصديقين قررا مغادرة المذاهب، فيحدِّث الأب – وهو شيخ الجامع – إننا نحن البشر من يغلق الهويات، وبإمكاننا أن نجعلها مفتوحة وأن تستوعب الهويات الأخرى. وقد تزوج أحمد عساف من ريم التي انتحر بسببها زميل وطلقها زميل، ثم بدأت تبدلات أحمد فتحجبت ريم، وعلى إيقاع قصف الطائرات والصواريخ وتدمير المدن والقرى، يقترح أحمد على عادل أن (نحارب) فيقتلان معًا، ليحققان وحدة الشعب السوري ويكون قدوة.

بحسب عادل، فإن أحمد حالم من طراز رفيع، يحلم بالتقاء الرايتين (الشيعية والسنية، وإن تكن الرواية لا تسميهما) اللتين عجزتا عن الالتقاء طوال 1400 سنة، لكنهما تتوحدان الآن على "دمائنا المسفوحة". وبحسب عادل نحن في أتون حرب قذرة، تهدد كل يوم بالانزلاق إلى مستقبل فظيع، سنغرق فيه كلنا، هو مستقبل الطائفية والعودة إلى الهويات الضيقة. ولكن ها هو عادل عندما تلقى نبأ أحمد، قد انطلق صوت في وجدانه يقول: "أنت الذي قتلتني". ولأن أحمد بلا قبر، صار كيان عادل كله مثوى له "فصرت مجرد قبر متحرك".

يتواصل هذا القول الروائي في الراهن السوري من بؤرته في اللاذقية إلى لبنان، وبخاصة حمص، ليتتوج اليأس عادل الذي يجيب من يسأله عن موقفه السياسي بأنه مرهق ومتوتر وضائع ومشتت، وعلى وشك أن يفقد إيمانه بكل شيء إلا موس الحلاقة (الانتحار)، بينما السوريون – وليس السوريون الأعداء، بالإشارة إلى رواية فواز حداد – لا يصدقون ما يجري في بلدهم، وكلّ منهم يبحث على طريقته عن نهاية، والنهاية لا تأتي، وكلٌّ منهم يحدِّق في الفراغ علّه يلمح ضوءًا في نهاية النفق الذي يتضاءل ويشتد إظلامًا ليبقى صوت الدم وحده مسموعًا، والكل على قوائم الموت، والكل في زورق واحد، وقد أوشك غرقه أن يبلغ الختام، لكأن رواية (شارع الخيزران) لحن جنائزي بامتياز.

الفصل العاشر

الرحلة إلى أمريكا روائيًا

- صنع الله إبراهيم أمريكانلي(1):

يبدأ الدكتور شكري . وهو الأستاذ المصري الزائر في معهد التاريخ المقارن بجامعة سان فرانسيسكو . رواية (أمريكانلي) بهذه السطور: "انتهيت من قهوتي ووضعت الكوب الخزفي في الحوض، ثم نزعت قمة ماكينة القهوة وأفرغت مخَّلفاتها في وعاء القمامة. نظفت الطاولة الخشبية المرتفعة إلى مستوى الصدر ثم انتقلت إلى السطح الرخامي للخزانة المثبتة في الحائط. أزلت نتف الخبز وأزحت الستريو جانبًا..".

رواية أم تلخيصات؟

ويمثل هذا السرد التفصيلي المبهظ يوالي الدكتور شكري سرد يومياته من نهاية عام 1998، في المطاعم والحدائق والشوارع والجامعة والحوانيت والحفلات والأعياد.. لكأن عين الكاميرا تتوسل الشمولية والإغرابية وهي تصف فضاء الرحلة وبشرها، فتفتت العالم الموصوف إلى أشياء منعزلة وظاهرات وأحداث متجاورة ومتتالية .كما هي رواية الرحلة بتعبير محمَّد برادة . وحيث تُفتقد الذات المبصرة، وتتسيّد الذات الواصفة التي لا تترك بياضًا، إذ لا يكاد عنصر ينفلت من الوصف.

لكن رواية (أمريكانلي) ليست رواية رحلة وحسب، بل هي أيضًا رواية بيوغرافية بامتياز. فبالأسلوبية التي يعلنها مفتتح الرواية، يروي الدكتور شكري أيضًا سيرته الذاتية كمؤرخ، والمنهج الذي اعتمده في البحث التاريخي، وذلك هو السيمنار الذي يشرف عليه، حيث ستتطعم أسلوبية المفتتح بأسلوبية البحث الأكاديمي عبر ما سيكلف الدكتور شكري طلبته بإعداده، وعبر المحاضرات التي سيبهظ الرواية بها.

---

(1) دار المستقبل العربي، ط1، القاهرة 2003.

في هذه السردية السيرية للحاضر (المقام الأمريكي) وللماضي (مصر)، وبالتعشيق مع السردية التاريخية للعالم (!) تلهث القراءة خلف الرواية، منذ بدأ الدكتور شكري طفلًا بتمزيق كتب التاريخ، إلى ولعه بالمجلات الملونة وروايات الجيب، إلى دراسته الجامعية وتكوينه الثقافي ومغامراته العاطفية والجنسية، وما استقر في نفسه ـ وهو يصير المؤرخ الأكاديمي ـ من وحدة البحث عن المرأة والبحث عن التاريخ، مما سيبدو كأنه غاية كبرى لرواية (أمريكانلي). ولأن الدكتور شكري ستيني، فستكون اعترافاته (الفضائحية) مجلى لوعي الذات والنحن منذ أربعينيات القرن العشرين حتى منتهاه، كما ستكون سردية شهوره المعدودة في سان فرانسيسكو ـ وضمنها رحلته إلى نيويورك ـ والسردية التاريخية، مجلى لوعي الآخر الأمريكي والأوروبي بخاصة، وفي العالم بعامة.

إلى ذلك تنطوي (أمريكانلي) على الكثير من عرض ونقد الرواية، ومن ذلك ما يحدِّث به الدكتور شكري عن روايات ساباتيني وروايات فورسايت ورواية بوريس فايان (سأبصق على قبوركم)، ورواية الأمريكي المعاصر المور ليوناردو (أربعون جلدة بلا واحدة).. وسيحتال الراوية على طول عروضه النقدية هذه بالتقطيع أحيانًا، مثلما سيفعل في عروضه النقدية الأخرى لكتب في التاريخ وعلم النفس والسياسة و.. وللأفلام التلفزيونية والسينمائية. فمن مؤلفات هاوبسباوم وألبرت حوراني إلى كتاب (الشخصية العصابية في عصرنا) لكارين هيرني، إلى موسوعة جمال حمدان وكتابات أحمد صادق سعد وما كتب هيجل وفوكوياما عن نهاية التاريخ، إلى كتاب فرناندو بروديل (الحضارة المادية والاقتصاد والرأسمالية) إلى مؤلفات طه حسين وشهدي عطية، إلى مؤلفات ومشروعات مؤلفات الدكتور شكري نفسه عن القرامطة وعن الفتح العربي لمصر وعن المردفات من قريش (أي اللواتي تزوّجن زوجًا بعد زوج) وعن الملكية الفردية في مصر.. من كل ذلك، ومن الأبحاث التي يعدها طلبة الدكتور شكري، يأتي تشبه رواية (أمريكانلي) بالبحث الأكاديمي على الروائي فيها، ليصح القول بالخيبة المزدوجة للروائي والمؤرخ، كلما حاول أحدهما أن يحل محل الآخر، مهما يكن من صحة ما يذكر (سابك) من قول أستاذه الدكتور شكري في أن الأدب غالبًا ما يكون أكثر صدقًا في التعبير عن التحولات التاريخية.

شخصيات أم قنوات:

بهذا الصنيع الذي قد لا يكفي وسمه بالتناص وبالتطريس، تبدو أغلب الشخصيات في (أمريكانلي) قنوات لتصريف سطوة الذات بصفتها بؤرة للحكي وللقيم. ومن نجا أو نجت من ذلك بمقدار أو آخر، فإنما بفضل حرفية الكاتب. على أن مهارة الوصف وحشد التفاصيل يقلصان المسافة بين عالم الرواية وعالم الممكنات، وهو ما تستوي فيه النكرات العابرة وغير المسماة ـ وما أكثرها ـ مع الشخصيات المعرّفة في (أمريكانلي). وهكذا تتقزم الشخصيات أمام القضايا الكبرى وذات المثقف المؤرخ ـ وهو صاحب الصوت السارد الكلي المعرفة ـ لتقوم الخطية في الحكي رغم كل محاولات التمويه من الاسترجاع والاستباق وسواهما، كما يعبر سعيد بنكراد بصدد الإرغامات (الموجهات) السردية، ليصل إلى أن كثرة الكلام والمعارف في رواية الصوت المركزي المتسلط ليست غير "ديمقراطية مغشوشة" حيث لك الحق في أن تقول وتفعل ما يريد الصوت الخالق للنص، وكفى.

أولاء هم طلبة الدكتور شكري: روزيتا المهتمة بالدراسات الجنسية، ولاري الذي يهيئ رسالة عن المؤرخين الجدد في إسرائيل، وميجان التي ستقارن بين مشروعات النهضة في بارجواي ومصر، وسابك الذي سيحاضر في فكرة أمريكا كاستبدال شعب بشعب، وشرلي التي ستحاضر في تغيير المعايير الخاصة بالنشاط الجنسي في الولايات المتحدة بين الستينيات والتسعينيات، وفادية التي ستحاضر عن القاهرة كنموذج لقراءة مدينة.. فأولاء، إما عليهم أن يصغوا لسيرة أستاذهم، وإما أن ينطقوا بما يعضِّد أفكاره ورطاناته، وإذا بهم (قنوات) مهما يتيسّر لهذا أو تلك من (أنسنة) كأن يسرد الدكتور شكري قصة والد ميجان أو قصة والد شرلي، أو إذ تقوم العلاقة بين شرلي وأستاذها، كمثال من عشرات الأمثلة على ما تذخر به الرواية من العلاقات والفانتازيات الجنسية غير الطبيعية، سواء كان ذلك في أفلام البورنو التي يعرضها ـ يلخصها الدكتور شكري، أم فيما يروي من سيرته مع عايدة ونبيلة ورجاء والأمريكية بربارة.. وحضور الجنس بهذه الصيغة المرضية هو الأكبر في روايات صنع الله إبراهيم بعامة.

وليس أمر الشخصيات الأخرى بأفضل، فإستر الإسرائيلية المتزوجة من عربي إسرائيلي، والمتخصصة في تاريخ الشرق الأوسط، وشريكة الدكتور شكري في مكتبه، ستكون وجهًا ما من وجوه شكري في معارضتها للسياسة الإسرائيلية. وشادويك تقدم المعلومات عن

الحاضر الأمريكي، فتوفّر على الدكتور شكري بيانًا بعورات أمريكا، فيما يظل السؤال معلقًا هنا، كما هو بصدد الحشد المعلوماتي الهائل في الرواية، عما فات الكتابة من تسريد المعلومات والبيانات والتلخيصات، ما دامت هذه الكتابة تتسمى رواية. لكأن مدونة الرحلة والمدونة التاريخية بلغتا من الضغط حدًا بات همُّ الكتابة معه أن ترميها عن ظهرها إلى ظهره القارئ، فضلًا عما يشي به ذلك من أن الكاتب قد عزّ عليه أن يتنخّل ويتخيّر مما أعدّ للرواية. وهنا يتسلل إلى الرواية ما سعى إليه الكاتب يومًا من أجل كتابة سيناريو عن القرامطة بالتعاون مع عمر أميرلاي ومُحَمَّد ملص. كما تسلل إلى الرواية سيناريو فيلم تهاني راشد (أربع نساء في مصر). وإذا كان هذا السيناريو يشير إلى تعدد الطبقات السردية في الرواية، فقد سبقته الإشارة إلى ذلك منذ البداية، حيث بدا البناء الروائي من متن وهامش. أما المتن ففيه طبقة ليوميات الدكتور شكري في رحلته الأمريكية، وطبقة لما أعده الطلبة للسيمنار، وطبقة لسيرة الدكتور، وطبقة للمونولوج والفلاش باك معًا، وقد جاءت هذه الأخيرة بحرف مختلف لتقدم ما يخفيه الدكتور عن طلبته من سيرته وهواجسه وتعليقاته على الحاضر. لكن هذا اللعب كله ظل محكومًا بسطوة الذات الساردة، فكان أن أعطى هذا الاستقطاب الأحادي للرواية معنى أحاديًا.

وأما الهامش فقد جاء كما يليق بالبحث الأكاديمي، معرفًا بشخصية أو بكتاب، أو مؤرخًا لحدث، أو كمقتطف من مرجع ومصدر. ولقد لعبت الرواية العربية ـ كسواها ـ هذه اللعبة في الانبناء من متن وهامش وفي تعدد الطبقات السردية، فتألقت أيما تألّق، كما في رواية رجاء عالم (حبّى) ورواية أهداف سويف (خارطة الحب). لكن اللعبة تطوحت برواية (أمريكانلي) جراء ورم الذات الذي أصاب هذا المثقف الدكتور شكري.

حين يحكم الأيديولوجي الوعي:

فعلى الرغم مما تهتكه الأنا من النحن، وبخاصة بالمقارنة مع الآخر الأمريكي ـ كما في إشارة المرور أو اعتراضات الطلبة في الجامعة أو الخدمات البنكية... ـ فإن تلك الأنا / الذات الساردة تحكم وعي العالم برمته، حين ترسم الذات بعينيها أو بعيني الآخر، وحين ترسم الآخر بعينيه أو بعيني الذات. وهذا التعبير عن وعي الذات والعالم، كما جاء في الرواية، يعضد ما ضاقت به من (الفكرية)، فجاءت رواية أطروحة بامتياز، مثلما جاءت رواية رحلة ورواية بيوغرافية بامتياز. ورواية الأطروحة بعامة ذات منطلق أيديولوجي محكم ومسبق، يجعل من

النص إخراجًا سرديًا لمقولات وأفكار وعقائد. على أن ما ظلت تفتقر إليه رواية (أمريكانلي) هو تسريد جهازها الأيديولوجي العتيد، كافتقارها إلى تسريد الجسد وتسريد المعلومات.

لقد علّم تاريخ وتطور السرد الروائي أنْ ليس لـ (فكرة) الكاتب أن تحمل وظيفة تفسيرية بالنسبة للعالم الروائي، بل أن تدخل في نسيج هذا العالم كتكوين بين تكوينات، وكلمة بين كلمات، تقص وتصور وتخبر وتعالج علاقة ما جديدة مع مادتها. فالفكرة تحيا روائيًا بقدر ما تقيم علاقات حوارية مع سواها، وبقدر ما تتأنسن . هل يكفي هنا التذكير بدوستويفسكي؟ . أما ما بدا في رواية (أمريكانلي) فهو أمر آخر، لا يكفي التبرير له بالمغامرة التجريبية، على الرغم من التاريخ المشهود لصنع الله إبراهيم فيه بالمغامرة التجريبية. ولعله يكفي لبيان ذلك هذا الذي جاء في (أمريكانلي) عن مؤتمر الثقافة العربية عشية القرن الحادي والعشرين الذي ينظمه الدكتور المصري ماهر لبيب مدير معهد التاريخ المقارن، ومن استضاف الدكتور شكري واقترح عليه موضوع السيمنار.

لقد وفرت الرواية للدكتور ماهر من الخصوصية والفاعلية ما جعله شخصية روائية، مثل الدكتور حلمي عبد الله، الحاضر الغائب، وغريم الدكتور شكري منذ الصبا. لكن مثل هذا الحضور لم يتأت للشخصيات الأخرى التي جسَّدت الذات . النحن، شأنها شأن أغلب الشخصيات التي جسَّدت الآخر. وهكذا بدا المشاركون في مؤتمر الثقافة العربية قنوات لهجاء ما يشيرون إليه في المشهد الثقافي العربي. وهذا المؤتمر يموله ويفتتحه (الأمير جاسم)، وهو ما يتصادى مع الفعل الثقافي النفطي الذي صورته روايتا بهاء طاهر (الحب في المنفى) وغادة السمان (ليلة المليار)، مثلما يتصادى قول الدكتور شكري بنعمتي الكعبة والنفط مع قول نفيطيان بكتاب النفط وكتاب الله، وذلك في رواية هاني الراهب (رسمت خطًا في الرمال).

***

من النسبة العامية يأتي عنوان رواية (أمريكانلي). وبفكرة علي محمد علي يأتي فرط العنوان إلى عنوان ثان هو (أمري كان لي) مصطنعًا توجيه القراءة عبر الدروب الوعرة للرواية، التي كان منها . إضافة إلى كل ما تقدم . درب البوليسية في رسائل الغواية المغفلة التي كان الدكتور شكري يتلقاها، كما كان من تلك الدروب ذلك الاتكاء على الصحف، كتكرار ضعيف لما جربه الكاتب في روايته (ذات). ولعل للقراءة بعد هذا أن تجأر بالشكوى من الفن الذي يتقزم والمثقف / المؤرخ الذي يتورم في رواية (أمريكانلي)، وهذا من دون الإشارة

إلى ما ينوف على خمسين خطأ نحوي وإملائي من قبيل (إن أبيها) و(أنْ يفعلونه) و(لن يأت)...

2- أنيسة عبود: باب الحيرة(1):

منذ الكلمة الأولى (لأعترفْ) تبدو رواية أنيسة عبود (باب الحيرة) رواية اعترافات لبطلتها الفنانة التشكيلية زينب خضر. وستعود تلك الكلمة ومترادفاتها مرارًا لتفتح القول وتوقّع له، مثلها مثل كلمة (بصراحة)، حيث يتعلق غالبًا ما تضمر هذه الكلمة من الاعتراف بالحاضر، بينما يتعلق الاعتراف الصريح ـ غالبًا ـ بالماضي، ما يجعل من فعل الاستذكار فعلًا حاسمًا، مع التشديد على أن الرواية تأخذ باشتباك السرد والحوار والمونولوج والضمائر، لتشتبك الأصوات والأزمنة حدّ التتويه أحيانًا، على الرغم من أن شخصيةً قد تروي فصلًا، أو أقواسًا قد تحصر قولًا.

و(باب الحيرة) هي أيضًا رواية رحلة بامتياز. فالحاضر هو زمن رحلة زينب إلى أمريكا للمشاركة في مؤتمر للفنانين العرب ولعرض لوحاتها في بعض الولايات، وهي الرحلة التي ستطلع بالشخصيات الأخرى في الرواية، بالاشتباك مع الماضي الذي يطلع بباقي الشخصيات من الوطن (سورية) بخاصة.

هكذا تروي زينب علاقتها بآرام مهندس السدود الذي يحاضر في سورية محذرًا من بوادر كارثة، والذي سيحضر في مهاتفاته وزينب طوال الرحلة، وفي استذكار العاشقة التي تكتب النقد الأدبي أيضًا، ولم تسافر من قبل خارج البلاد. ولأن الأشياء تتداعى في دخيلتها بلا سبب تدركه ـ كما نقرأ ـ يزاحم حضور آرام حضور كثيرين وكثيرات طوال الرحلة، وفي مقدمتهم الملازم وائل، الذي كان خطيب زينب، وقُتِلَ فيما عرف في سورية منذ أكثر من عشرين سنة بمجزرة مدرسة المدفعية في حلب، والتي كانت أدمى لحظات الصراع بين السلطة والتيار الإسلامي المتطرف، ولم يسبق أن قاربتها قبل (باب الحيرة) سوى (الشرنقة) لحسيبة عبد الرحمن.

إثر مصرع وائل هدد والده زينب بالقتل إن تزوجت. وما زالت تخشى أن يرى الوالد وجه آرام في عينيها، فيحزّ رقبتها. وقد جعل مصرع وائل صديقه حسان ينسكن به، ويحاصر زينب بحبه، حتى أخذه التنين البحري الذي هاجم المدينة (جبلة). أما زينب التي استطاعت

(1) دار كنعان، ط1، دمشق 2002.

أخيرًا الخروج من أسر وائل إلى حب آرام، فترمي في البحر ثياب وائل، وتطلب من صديق أن يرمي اللوحة التي رسمتها لوائل وهي تلوب: "لماذا عليّ أن أحمل أعباء الذاكرة والذكورة؟". وإذا كانت ما زالت في رحلتها تحمل (الزر العسكري) المتبقي من وائل، فهي تخاطبه: "لست عذراءك"، وترنو إلى آرام المتزوج، والذي لا يعد نفسه روحيًا مسئولًا عما يجري بينه وبين زينب التي لم تسمع رجلًا قبله يقول لها: "لا تفعلي شيئًا لا تقنعين به"، فكان معه خروجها من باب الأنا إلى باب الهو، ومن باب زينب الضيق إلى باب زينب الواسع، أو من باب وائل إلى باب آرام الذي تسميه أيضًا (مون)، أو من باب الماضي إلى باب المستقبل.

في رحلتها تحمل زينب قميص آرام، وتتشمم رائحته. وستعجّ الرواية أيضًا بروائح شتى (المطر ـ عطر رولا ـ عطر كاظم ـ الضبع ـ النبيذ..) كأنما تلوح لرواية باتريك زوسكند (العطر)، ومثلما بتنا نرى في روايات شتى (في انتظار الحياة لكمال الزعباني ـ رائحة الأنثى للزاوي أمين ـ وراق الحب لخليل صويلح ـ باء مثل بيت مثل بيروت لإيمان حميدان يونس...). ومثل ذلك هي التلويحة حين تتعلق بالفنانة التشكيلية كشخصية روائية محورية، مما كتبت رواية كمال الزعباني نفسه، أو رواية (البدد) لنعمة خالد وسواهما.

مع التنقل بين المطارات والمدن، يتركز الحدث الأساسي في رواية (باب الحيرة) بمحاضرات زينب وسواها، وباللقاءات في المطاعم أو البيوت أو الفنادق، حيث الشراب والحوار في الذاتي والعام، وحيث تُنسج العلاقات بين رفاق الرحلة (العماني كاظم ـ رولا اللبنانية ـ عزة وعبد المعطي المغربيان ـ صخر الأردني ـ ليلى الأماراتية ـ السوري سامي ـ ومرافق الرحلة عمار الحسين). وسينضاف إلى أولاء عرب وأمريكيون، لتصخب الرواية بالجميع، وهم يتدافرون على صفحاتها، فيما تظل زينب قطب الأقطاب.

كانت رولا أول من التقتها زينب في مطار شارل ديغول، حيث سيترجّع بعد لقائهما بالجزائري عبد الله حديث الإرهاب في الجزائر كما في العالم. ورولا الجنوبية وحاملة الدكتوراة المقيمة في ألمانيا، تزور الولايات المتحدة لتحاضر في بعض جامعاتها عن بيئة الشرق الأوسط. وسترمي بمفتاح الرواية منذ البداية، إذ بدأ رفاق الرحلة يتخلون عن حذرهم بفعل الشراب، ويفصحون بما يخافونه في بلدانهم، فتقول رولا: "كنا لا نتورع أن نعترف بأشياء ظننا أننا تركناها في بيوتنا، وجئنا أمريكا عراة من الخوف على أسرارنا". وبالطبع، تظل زينب هي الممسكة بهذا المفتاح. فإذا كانت تناجي حبيبها البعيد: "أنا لا أجيد السرد يا آرام. أعني

سأقص هذا التاريخ عن طريق لوحاتي" فهي ستؤكد أنها تتذكر كل شيء، وأننا نستنجد بالتذكر لأننا نخاف من النسيان، وستكمل الساردة إذ تتحدث عن زينب: "تريد أن تفرش نفسها وبلدها وتاريخها وأسرتها وراء المحيط، وتتصفح ماضيها وتختار ما تشاء وترمي البواقي في شوارع أمريكا".

يتضاعف رهق هذه الحمولة في الرحلة بما سينضاف عن الآخر الأمريكي والإرهاب والعولمة و.. فتصرح زينب كالساردة كل حين بحيرتها من أين تبدأ، فتسرد قصة العم يوسف والنزوح من اسكندرون واغتصاب الدرك لفاطمة، أو قصة غرق إبراهيم شقيق زينب، أو قصة زواج أبويها، أو قصة رولا في سجن أنصار وعجز زوجها جنسيًا وإعاقة ابنتها وهجرتها، أو قصة عايدة الفنانة التشكيلية السورية أيضًا والمقيمة في أمريكا، أو قصة الفنان والشاعر الأمريكي ميل صديق عايدة، أو قصة السوري الإسلامي مهران الذي صار مهِّرب آثار ويقيم في أمريكا، أو قصة مريم وزواجها من فاضل الذي اغتاله ـ كصديقه وائل ـ الإسلاميون في عيادته، أو قصة الدكتور صلاح ـ شقيق زينب ـ الذي صار تاجرًا في بلغاريا.. وسوى ذلك الكثير مما أبهظ الرواية باستطراد الحكي والتذكر، مثلما أبهظتها محاضرة رولا في جامعة جورج تاون، أو خطابية زينب في أمريكا وفي الوطن. وتبدو لعبة الأبواب كأنما جاءت لتخفف من ذلك الإبهاظ، وتنظم ذلك الحشد، فالأسماء أبواب، ولكل باب حكاية طويلة. وإذا كانت أم زينب تقص عليها سيرة أبواب المدينة (باب البحر ـ باب الجبل) فزينب تفتح ما لا يحصى من الأبواب، وتوشي بعضها بمسحة صوفية أو ترميزية، كباب الوقت وباب اليقين وباب السؤال.. وبأكثر الأبواب توشية بتلك المسحة، تتعنون الرواية (باب الحيرة). وقد يكون للمرء هنا أن يستدعي لعبة الأبواب في مجموعة سعود قبيلات القصصية (بعد خراب الحافلة) حيث باب السراب وباب اليباب وباب الضباب وباب الخراب، وتلك هي اللعبة أيضًا في رواية الزاوي أمين (رائحة الأنثى)، بل تلك هي لعبة البوابات في رواية مها حسن (لوحة الغلاف)، وكل ذلك مما صدر في السنتين الماضيتين، فما الأمر؟ وما أمر التقمص الذي يتواتر في الرواية العربية (ضحى: بهاء طاهر ـ فردوس الجنون: أحمد يوسف داوود ـ وروايتا سليم مطر: امرأة القارورة، التوأم المفقود ـ حبّ: رجاء عالم ـ قصر المطر: ممدوح عزام ـ صيد الحضرمية: إبراهيم اسحاق إبراهيم، و...)؟

لقد لعبت رواية أنيسة عبود الأولى (النعنع البري .1997) لعبة التقمص. وها هي روايتها الثانية (باب الحيرة) تلعبها أيضًا، فوائل يتقمص حسان . أم العكس؟ . وديك الجن يسعى في شوارع نيويورك، والعم يوسف يعي الأجيال الثلاثة التي عاشها. ويتسيّد لعبة التقمص أبو ذر الغفاري، فها هو في مجلس الشيوخ حيث تتعطل أجهزة الإنذار، كما تتنبه الأجهزة في مطار سان فرانسيسكو لكل فكرة تخلعها زينب، وهو ما يواجهه في مطار جنيف بطل رواية سليم مطر (التوأم المفقود). بل إن لعبة التقمص في (باب الحيرة) تكاد توحّد بين زينب ورولا، فالعجوز الذي يقدم لهما الطعام في مطار شارل ديغول يخاطبهما مذهولًا: "كأنكما امرأة واحدة لشدة التشابه". وزينب التي ترسم رولا هاجسة: "فإن لم أقتلك أولًا، ستقتلينني..، أنت"، تتنبه إلى أن لرولا مثل ساعتها ومثل أساورها. بيد أن هذه المماهاة بين الشخصيتين تنتأ مرة، وتقع في السذاجة مرة، جراء سلطة الساردة، فإذا برولا التي تبكي دائمًا، تلك اللازمة التي لزينب نفسها (بصراحة)، وإذا بكاظم نهب المرأتين، وإذا برولا لا تقدر أن تحب لأنها تبحث عمن أحبته وفقدته (الفدائي عزمي) في كل رجل، مثلما كانت زينب تبحث عن وائل في كل رجل، قبل ظهور آرام. وكما تغيرت زينب من قبل، تتغير رولا. وكما صار سامي "لا ينام الليل" لتعلقه بزينب، هو ذا الأمريكي جورج يترك مؤتمر سان فرانسيسكو ليلحق برولا إلى نيويورك هاتفًا بها: "مستعد لأن أذهب معك إلى آخر الدنيا".

غير أن اللعبة الكبرى في الرواية هي لعبة الصراحة في بيت عايدة، حيث يسرد . يعترف . كلٌّ قصته، والكؤوس تترى كيوميات الرحلة بين قصة وقصة، طوال النصف الثاني من الرواية. وهنا، كما فيما سبق، تبدي زينب وتعيد في أمريكا، فإذا بها جدرانًا بلا ناس، وقتها للجنس ولا وقت فيها للصداقة. ولأنها ذات وجهين، لا تقدر زينب على التفاهم معها، وكلما لمحت وجهًا أمريكيًا تتذكر جريمة وفيلمًا. وإذا كان والد زينب ينعت هذا الزمن بزمن البيتزا والهمبرغر والكابوي، فزينب تنعت أمريكا التي تنادي بحقوق الإنسان وتمزقها، ببلد الخوف والمسدسات والأجساد المجنونة، وتتنبأ بزوال هذه الإمبراطورية الوحيدة المسيطرة الآن، وتحسّ فيها أنها تسير على قنابل موقوتة. وبين حين وحين تعترف بجمالها مرددة ما قاله ماركيز في جمال نيويورك وتوحشها. وبالكاد تفسح الرواية لصوت آخر أمام تلك الهجائيات، كأن يقول سامي: "اعتدتم أن يكون لديكم شماعات تعلقون عليها كل شيء". ولعل أحدهم كان على حق إذ عقب على زينب في المؤتمر الصحفي الذي تعالى فيه الفنانون الأمريكيون على

الفنانين العرب: "الفنانة تحكي سياسة ولا تحكي فنًا". ولزينب هجائيتها أيضًا للذات على الرغم من النرجسية الوطنية، كأنْ تتغنى بما بلغته المرأة في سوريا ومنه إمكانية العيش وحدها، لتقول بصدد عايدة أنها لو كانت في سورية لتعرضت للرجم "أو ترتدي قناعًا للكذب". أو كأن تتغنى بفيضان شعور السوريين القومي والعروبي أمام الأخوة العرب، ثم تسلق زميلها المحدَث النعمة الذي ينظّر في الشاشات للديمقراطية ويدعو لإقامة حزب ديمقراطي. ولأمر ما تعرّب زينب هجاءها للذات، فأغنياء هذا الزمن هم أغنياء السلطة والحرامية الجدد، الذين قبضوا ثمن مقابر النفايات الدولية رجال مهمون في البلدان العربية.. وكما هو الأمر إذن في التخييل الروائي العربي، تؤكد رواية (باب الحيرة) الصورة السالبة أمريكا، ونقد الذات في حضرة الآخر. لكن ذلك يأتي غالبًا في هذه الرواية تحت وطأة الرغبة في قول كل شيء، وفي زحام الشخصيات، وما يعتور الإهاب اللغوي. حتى إذا بلغت الرواية نهايتها، بدت كأنها ضاقت بما تحمل، فإذا بالطائرة التي عادت بكاظم تسقط، والجزائري عبد الله يقتله المتطرفون في زيارته لوطنه، وأم زينب تموت أثناء الرحلة، فالموت العميم يختم الرواية، فلا يبقى من هذه النهاية غير أن ترى زينب ـ بعد إيابها من أمريكا ـ مدينتها ضيقة عليها، وتقول: "لم تغيرني أمريكا. غيرتني المقارنة بين الإنسان هنا والإنسان هناك. نحن نعيش من قلة الموت".

3- ماري رشو: أول حب آخر حب(1):

ما كاد عود الرواية العربية يستوي حتى شغلتها العلاقة بالآخر الأوروبي الذي ظل لعقود فرنسيًا وإنكليزيًا، منذ (عصفور) توفيق الحكيم و(قنديل) يحيى حقي، ثم تعدد هذا الآخر، وتعقدت العلاقة معه، وكان من ذلك الانتقال بها من موطنه إلى موطن الذات أو النحن. وهكذا ظهر في هذا الشطر من الرواية العربية ـ والذي سُمّي بالرواية الحضارية ـ الآخر السويسري على يد عبد الحكيم قاسم وسليم مطر كامل وبهاء طاهر، والصيني على يد حنا مينة، والإيطالي على يد صلاح الدين بوجاه، والمجري على يد أسعد محمّد علي وحنا مينة أيضًا... وصولًا إلى أمريكا فيما كتب حليم بركات، وكل ذلك على سبيل المثال.

في هذا المشوار الروائي جاءت متأخرة خطى الروائية العربية، وتميز من ذلك ما كتبته سميرة المانع عن الآخر الإنكليزي، وغادة السمان عن السويسري، وحميدة نعنع عن الفرنسي ـ وكل ذلك على سبيل المثال ـ وصولًا إلى ما كتبته ماري رشو عن الأمريكي في روايتيها

(1) دار الحوار، اللاذقية ـ سورية ـ 2002.

الجديدة: (أول حب آخر حب)، وهي التي سبق لها أن خاضت هذه التجربة في روايتها: "هرولة فوق صقيع توليدو . 1993) و(توليدو ثانية . 1998) اللتين أعقبتا مجموعتيها القصصيتين (وجه وأغنية . 1989) و(قوانين رهن القناعات . 1991) وروايتيها (عند التلال بين الزهور . 1995) و(الحب ساعة غضب . 1998).

من اللاذقية (سورية) إلى ديترويت وتوليدو ولاس فيغاس في الولايات المتحدة، حيث يبدو الوطن أطيافًا وذكريات يحملها الجيل الأكبر من الماضي إلى الحاضر الأمريكي الذي لا يعرف الجيل التالي سواه، ومن هذا الجيل نبدأ، كما بدأت الرواية، بحفل عيد ميلاد (جينا) الثلاثيني.

فمع صديقاتها (ساندي وتينا وميكي) يقوم الحفل في جولة على البارات، حيث لا رجل إلا سائق الليموزين، كما جرت عادة هذه المجموعة من الشابات في عيد ميلاد كل منهن. ومن هذه البداية تشرع الرواية بإضاءة شخصياتها، فجينا التي تتحرش بالسائق، لم تعرف غير مطلّقها السادي كاظم، الذي أورثها بشذوذه المازوشية، وانتهى زواجها منه بعد حصوله على الجنسية الأمريكية وإنجاب ولدين، لكن علاقتهما لم تنقطع. وساندي المدمنة على الميروانا، أنجبت ولدًا من مجهول، وتزوجت زاهي الذي احترم عقد زواجه منها لعامين مقابل حصوله على الجنسية الأمريكية أيضًا، لكنه طردها عندما ضبطها مع آخر في بيته، فراحت تبتزه، وتسعى كما يسعى لمعرفة والد ابنها. وكما سنرى زاهي يتزوج من ابنة مدير الجامعة الطبية المتفوقة، سنرى ساندي تخطط لعامين قادمين بالزواج من صيني مقابل الجنسية العتيدة.

أما تينا التي ابتدأت بالرقص والتعري في ملاهي الرجال، على الرغم من تفوقها في الجامعة، فقد تزوجت منذ ثلاث عشرة سنة، وظلت تسكنها عقدة صديقها الأول وعصا البيسبول، كما ظل زوجها يحضر فترات عملها حتى يكتشف سرها مع العاشق. وستنتهي إلى العمل عينه، ولكن في ناد للسحاقيات. وليست الشقراء ميكي في حال أحسن، وهي التي تزوجت من نبيل الطالب المدمن على المخدرات والسهرات، الذي ينفق على ميكي ومن أنجبت من صديق آخر، فيما والده يمده بالمال، إلى أن يحضر في النهاية ليعود بولده إلى الوطن.

إلى هاته الشابات الأربع ثمة شابات كثيرات وشبان أقل تعج الرواية بهن وبهم: تلك هي (ميري) ذات الأربع وعشرين سنة، التي تعمل في مطعم الشخصية المحورية هند، ولم تتزوج، لكنها أنجبت (من الزمن) أبناءها الذين تعيلهم ولا تعرف عن آبائهم شيئًا. وتلك هي (شيري) التي تعمل في مطعم (ليلى) ووعت الحياة في مصح للأمراض النفسية، وتخشى الشبان والجنس، كما تخشى الحب وإن كانت تعتقد فيه، وتحب المال كي تنفقه، وتقيم مع صديقتها المثلية. أما (جمانا) فيملأ خلواتها الوطن والهجرة إلى أمريكا منذ أعوام. وعلى الرغم من مقتها الرجال، تنسكن بحب جرجي وتعيد إليه أمله بعدما ضيع في المهجر ـ أمريكا عشرين عامًا، وتبرئه من إدمان المراهنات قبل أن يتزوجا. وأخيرًا، وليس آخرًا، نذكر (نور) التي يحضرها كاظم من الوطن ليتزوجها بتحريض أمه، ويدفع بها إلى الانتحار، وفي المآل تنجو من الزواج ومن الموت.

مقابل الجيل الشاب يأتي الجيل السابق الذي ظهر أكثره من قبل في رواية ماري رشو (هرولة فوق صقيع توليدو). ومن هذه الزاوية تبدو رواية (أول حب آخر حب) جزءًا تاليًا للرواية السابقة، وتبدو (هند) في الروايتين شخصية محورية، وهي التي صارت جدة في الخامسة والأربعين، تلعن اليوم الذي وطأت فيه هذه البلاد (أمريكا)، وتنهض من جديد، إثر طلاقين فقدت في آخرهما البيت والعمل.

في السادسة عشرة تزوجت هند من ابن عمتها جاد الصغير الذي جاء بها من الوطن إلى توليدو، وعذبها كما عذب زوجته السابقة. وقد ظلت هند تسانده بعد طلاقهما وزواجها الثاني من شقيقه جورج الثري الظنون الأرمل. ولا تفتأ هند تحمل ماضيها في اللاذقية، من ذكرى الجدين إلى ذكرى انفصال أبويها إلى ذكرى الدكتور فريد ـ أول حب ورفضها له. على أن هندًا باتت تنتمي بالقدر نفسه إلى مآلها الأمريكي، حيث ابنتها لين وحفيدتها ومطلقاها وعملها وصداقاتها، وبخاصة مع من يكبرونها: الستينيان اللذان يحبانها: هانك وبيل، ومع الزنجي كولمان الذي سيفوز في الانتخابات ويغدو السيناتور الأسود، بفضل هند وأمثالها، وعلى الرغم من الحملة الظالمة ضده. وسيتتوج مآل هند الأمريكي بآخر حب للكهل خالد الذي يشبه رجلًا في الذاكرة ويعمل في الصحافة ويحاضر حول الهجرة والشباب العربي. غير أن حب هند الأخير يظل معلقًا كأول حب، وهو يختم الرواية بالحفل السنوي للجالية العربية، وهند تلوب بانتظار العاشق المعشوق الذي لا يأتي.

سوى هذه الشخصيات الروائية، ومن الجيلين أيضًا، ثمة عدد يقاربه. والرواية بالتالي تعج بشخصياتها، حتى يجد المرء نفسه تائهًا بين أسمائها وحيوات ـ قصص كل منها. وهي، كما بدا، تنتمي في الغالب إلى الأمريكيين من أصل سوري، سواء منهم من أنجز أمركته ـ من الشباب والشابات بخاصة ـ أو ممن ما زال سوريًا مهاجرًا، وإن شاخ في المهجر. وعبر أولاء، كما عبر سواهم من الأمريكيين، تنتأ فسيفساء المجتمع الأمريكي، وتعدديته، وغنى وتعقيد وتناقضات فضائه، من دون أن تنشغل الرواية بالسياسي، سوى ما كان من انتخاب السيناتور الزنجي. واللافت هنا هو اختفاء ما يتصل من السياسي بالأصل السوري أو العربي، سوى الإشارة الإيقاعية التي يرسلها ذلك المقطع من الأهزوجة الشعبية الموروثة من سنوات مقاومة الاستعمار الفرنسي في سورية (طيارة طارت بالليل). ومقابل ذلك، يطغى اشتغال الرواية بالإنساني والاجتماعي في الفضاء الأمريكي، وبخاصة من الزاوية النسوية، حيث ما تشخصه هند من تفشي الاكتئاب جراء العزلة، ومن حلم الأمريكي بملء الوقت لأن الفراغ يعني الوحدة والنهاية، وحيث سخرية الأمريكيات من حرص صديقاتهن العربيات على البكارة، وزواج الإكراه أو المقايضة من أجل الجنسية ـ لنتذكرْ زواج جينا من كاظم وساندي من زاهي ـ وغمر الفتيات اللواتي ينحصر همهن في الملذات الجسدية فقط.

لقد استأثر البعد الجنسي في العلاقة مع الآخر بالرواية العربية، وبخاصة في بداية مشوارها الذكوري. ولئن غدا وعي الذات والعالم هو الحامل الأكبر لهذا الشطر من الرواية العربية، فيما كتب منها الكاتب وفيما كتبت الكاتبة، فقد بات البعد الجنسي ـ وبنسب متفاوتة بالطبع ـ واحدًا من عناصر ذلك الوعي، وهو ما يتجلى بقوة في رواية ماري رشو (أول حب آخر حب)، مع التركيز على علاقة المرأة بجسدها، وعلى العطب في البعد الجنسي، سواء في المؤسسة الزوجية (المدنية أو الدينية) أو في العلاقات الحرة. وإذا كانت سلطة الساردة تطغى في رواية ماري رشو، فقد خفف من هذا الطغيان قصر الجمل، والتقشير من المجازات، والتألق في رصد المشاعر، واعتماد الوصف على الملاحظة الدقيقة واللمحة الخاطفة، كما خففت مواطن الحوار ـ على قلتها وتباعدها ـ من طغيان السرد. وتلفّح ذلك كله بالنكهة الغامضة والمميزة لنظر الأنوثة ولكتابتها.

خاتمة

منذ أكثر من عقد تبدو الرواية العربية في عرس، منذ أهلّ القرن الحادي والعشرون. غير أن المنغصات لم تتأخر عن هذا العرس، وإن تكن الكثرة المبتهجة لا تأبه بها أو لا تراها. وقد جهرتُ مبكرا بأول أو آخر تلك المنغصات، وهو الاستسهال اللغوي وتفاقم الأخطاء الإملائية والنحوية. ويتصل بهذا الأمر الإيثار المتفاقم للعاميات في إدارة الحوار بخاصة بين الشخصيات، كما في المتون السردية.

في محاولتي المتواضعة لاستجلاء أسرار التخييل الروائي، قد يكون الخطر الأكبر هو ما تراءى لي منذ سنوات من تأزم الحداثة الروائية العربية، عبر التتقين، وعماية التجريب، وشرنقة الذات، وغواية الإكزوتيكا التي تلوح للترجمة إلى اللغات الأخرى، وسوى ذلك مما ناديت لتجاوزه بمنعطف روائي عربي جديد، يستثمر منجزات اللحظتين التقليدية والحداثية، ويتطلع إلى أفق مختلف[1]. وها هو سعيد يقطين يكتب معززًا كل ذلك، ومحذرًا من خسارة الرواية العربية للقارئ، ومن سعيها إلى القارئ المفترض وتضييعها للقارئ الحقيقي، ومن مغالاتها في التجريب وندرة النص الجديد اللافت، وهو ما سيجعل الرواية العربية تستنفذ دورها، وتنتهي إلى ما انتهى إليه الشعر منذ عقود. وآية ذلك كما يرسمها سعيد يقطين هو بروز روايات عديدة وروائيين جدد، وافتقاد الكتاب الحقيقيين والروايات الجديرة بالقراءة وسط هذا الزخم، حيث تتكرر التجارب ويقل الإبداع "فهل ينبئ هذا الوضع بالكارثة؟[2]".

لقد مضت السيرية قدمًا في الرواية العربية، سواء أتعلق ذلك بالسيرة الذاتية أم بالسيرة الروائية ـ حيث قد يغدو الكاتب أو الكاتبة شخصية روائية ـ أم تعلق ذلك بما أدعوه السيرة النصية، أي سيرة كتابة الرواية. فقد تسفر السيرية عن اسم الكاتب، كما فعلت من خارج مدوّنة هذا الكتاب علوية صبح في روايتها (مريم الحكايا) أو وليد إخلاصي في رواية (سمعت صوتًا هاتفًا) أو جمال الغيطاني في روايتيه (دنا فتدلى) و(رشحات الحمراء)، حيث

(1) في كتاب: بمثابة البيان الروائي ـ 1998.

(2) مجلة علامات، العدد 20، الرياض 2003.

يوالي مشروعه السيري (دفاتر التدوين). وقد يكتفي الكاتب أو الكاتبة بالمبثوث من السيرة خارج النص، مع التعويل على ضمير المتكلم، أو بدونه. وقد يعزز ذلك بالإشارات في النص، كما في رواية ميسون صقر (ريحانة) ورواية صنع الله إبراهيم (أميركانلي). أما حضور الكاتب أو الكاتبة كشخصية روائية فقد يتضافر مع السيرة النصية، كما في رواية ظافر ناجي (حاجب المقام). وقد تشتبك السيرية ـ كيفما كانت ـ بالوثائقية، حيث يتسيّد التناص، فيميل بالرواية إلى البحث الأكاديمي في رواية (أمريكانلي)، أو يظل لعبة روائية كبرى كما في رواية ميسون صقر نفسها، وفي رواية فوزية شويش السالم (حجر على حجر) أو رواية صفاء عبد المنعم (ريح السموم)، وحيث تتذيل الرواية بالمصادر التي جاءت الوثيقة الروائية منها، عارية أو معجونة بالسرد. وكل ذلك من علامات الحفر الروائي.

وتلك السيرية ـ كيفما كانت ـ تشتبك دومًا بسيرة المجتمع، أي بتحولاته السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية، بحسب الزمن أو الشرائح الزمنية التي يختارها الكاتب أو الكاتبة، وعلى نحو وثيق الاتصال بالمجتمع الأكبر: بالعالم. ولئن كان رهان الرواية العربية على السيرية بعامة يبدو كبيرًا لا يفتأ يكبر، فرهانها الأكبر يبدو على السيرة المجتمعية. وقد يأتي ذلك كسيرة للمدينة، كما حاولت رواية منهل السراج (كما ينبغي لنهر) ورواية وليد إخلاصي (سمعت صوتًا هاتفًا)، وهو ما غذّت الخطى فيه رواية أحمد المديني (فاس.. لو عادت إليه). وفي قوام السيرة الروائية للمدينة، أو للفضاء الروائي أيًا كان، تبدأ الحكايات والقصص والأخبار والعلاقات والصراعات والأطروحات.. ولا تنتهي. فحسن داوود في روايته (ماكياج خفيف لهذه الليلة) يجلو حقائق شخصياتها النسائية بخاصة، من تحت المكياج ـ القناع، على وقع للحرب اللبنانية، راجف من بعيد، فيما هشّمت القذيفة ذاكرة فاديا نصار وجسدها، كما أودت بزوجها وهشمت صديقتها وداد، ليعيد الزمن التالي تشكيل الجسد والعلاقات والدخائل، بالاشتباك مع ما يستعاد من الصداقة والحب والجنس، وأقله: النضال. وحسن داوود في هذه الرواية، يواصل تألقه المعهود في كتابة ذلك الشطر المتصل بالمرأة من السيرة المجتمعية. وهو الشطر الذي ما فتئتْ تكتبه الكاتبة، ومافتئ الاختلاف يكبر في كتابتها عن كتابة الكاتب. ومن ذلك رواية غادة السمان في روايتها (سهرة تنكرية للموتى) التي تعود بشخصياتها من باريس إلى بيروت لتجلو ما طرأ جراء الحرب. ومن تلك الشخصيات (منير) الذي عاش في رواية الكاتبة (بيروت 75) وخليل الدرع الذي عاش في روايتها (ليلة المليار).

وتوالي غادة السمان لعبتها الروائية الأثيرة في المزاوجة بين المونولوج والسرد. أما رواية مسعودة أبو بكر (وداعًا حمورابي) فتنادي من رواية صنع الله إبراهيم (ذات) تقنية الكولاج والمونتاج (أخبار الإذاعة والصحف..) كما تنادي حرب الخليج الثانية والنفط إلى تلك القرية التونسية (الراجين). وعن مثل هذا الفضاء تكتب رواية (راس المحنة 1 + 1 =5) لعز الدين جلاوجي حيث يتلقف غول المدينة المهاجرين من القرية. وسواء في هذه الرواية أم في رواية عز الدين ميهوبي (التوابيت)، تأتي الكتابة مكوية بنيران الجحيم الجزائري المندلع منذ أكثر من عقد، كما هو الشأن فيما صدر منذئذ من الرواية في الجزائر. وفي مصر، يتوالى الرهان الروائي على السيرة المجتمعية، فيما كتب مُحَمَّد البساطي أو يوسف أبو رية أو خيري شلبي أو يوسف القعيد وسواهم من الكتّاب المبرزين الذين أخذت مناكب الكاتبات تدافع مناكبهم سنةً فسنة، ومن ذلك هي الرواية الأولى لعزة رشاد (ذاكرة التيه) التي تكتب من السيرة المجتمعية فصلًا للتقلب بالمرأة في هجرة أسرتها من بور سعيد إلى القاهرة إلى الخليج، وفي أسلمة الشقيقين والزواج والطلاق، فالبداية الجديدة للتكون من جديد، بحب جديد وعمل جديد. وها هي رواية أمينة زيدان (هكذا يعبثون) التي تبدأ من المومياء، القرية البركانية (غبة الغوص) لتمضي في القاهرة، حيث يعصف بالشخصيات الخواء والجنون والانتحار جراء التحولات العاصفة بالمجتمع، فإذا بالحب غول، كالحرمان والموت والجنس. أما سحر الموجي فتكتب في روايتها (دارية) فصلًا آخر للتقلب بالمرأة بين الزواج والعمل والأمومة والشعر والطلاق والحب. ويصل هذا الفصل عبر شخصية البطلة بين الفضاء المصري والفضاء الألماني. وحول العنوانات نفسها تقوم رواية عائشة أبو النور (الحب من قبل ومن بعد): أليس هذا بوشم الأنوثة روائيًا؟

سواء تعلق الأمر بالعقود السالفة القريبة المشتبكة غالبًا بالحاضر، أم بالقرون، لتكون أسئلة الحاضر والمستقبل هي المناط. ولكن بينما يأتي الحفر الروائي في التاريخ مبهظًا في رواية (أمريكانلي) إذا به يوالي اللعب لدى ربيع جابر في مشروعه الروائي الكبير، ولدى ميسون صقر في روايتها (ريحانة)، التي تشكك في التاريخ الرسمي المقروء السلطوي، وتسند حكاية التاريخ للمرأة، فإذا بالمقتطفات المتعلقة بالقواسمة وتاريخ الحصن تندغم في النسيج الروائي، مثلها مثل تاريخ النوبة وسيرة العبدة ريحانة أو سيرة شمسة، أو ما توالى في مصر والشارقة وأفغانستان خلال العقود القليلة الماضية التي بدا تعلق روايات بها أكبر. فسميحة خريس في

رواية (الطوفان) تحفر في تاريخ مدينة عمّان منذ كانت فيلادلفيا إلى مطلع القرن الماضي، ومثلها يفعل هاشم غرايبة. ووليد إخلاصي يرسم حلب في ذلك الزمن الهارب إبان الاستعمار الفرنسي والاستقلال، في الشطر المبكر من سيرته. أما عز الدين جلاوجي فيبدأ في روايته (راس المحنة 1 + 1 = 5) من مقاومة الاستعمار الفرنسي في الريف الجزائري، بينما يعود يوسف المحيميد في روايته (فخاخ الرائحة) إلى أمس العبيد في السعودية والسودان. وقد تكون الآثار وتهريبها في بعض الروايات تلك القطبة التي تضفر التاريخ بالراهن، كما في رواية (قدم الحكمة) أو رواية (ريح السموم)، وكذلك في روايات إدوار الخراط وأهداف سويف.

على مستوى آخر، تبدو الحفريات الروائية في التاريخ معوّلةً بخاصة على التناص الصريح، كما هو الأمر في روايات صنع الله إبراهيم وفوزية شويش السالم وميسون صقر وصفاء عبد المنعم. ولكن للتناص أفعالًا أخرى، منها تعلّقُ الرواية بما سبق من رواية أو أكثر لصاحبها، فأحمد المديني ينادي في (فاس.. لو عادت إليه) روايته السابقة (مدينة براقش)، مثلما هو الأمر في رواية غادة السمان (سهرة تنكرية للموتى)، ومثلما تنادي رواية (حجر على حجر) ما تقدمها للكاتبة. ومن أفعال التناص أيضًا ذلك الحضور للشعر في روايات المديني والسالم وجلاوجي، والذي يبلغ مداه فيما تثبت رواية (دارية) لسحر الموجي من شعر بطلتها. وإذا كانت السيرة النصية كالتناص، من علامات اللعب الحداثي الروائي، فذلك هو أيضًا الفعل الصوفي في الرواية، مما اشتهرت به روايات جمال الغيطاني، وعوَّلت عليه رواية ظافر ناجي (حاجب المقام)، وتلامح في روايتي أحمد المديني ونجوى شعبان. ويتصل بالفعل الصوفي ما يشغل الروايات من العجائبي والغرائبي والخارق، الذي بلغ مداه في رواية كمال الخمليشي (حارث النسيان).

وتنبغي هنا الإشارة أيضًا إلى اللعب بطوبوغرافيا النص، سواء بالخطوط المائلة أم الغامقة ـ كما في روايات عزت القمحاوي وظافر ناجي و أحمد المديني ونجوى شعبان ـ أو في تيمّن كتابة سطور السرد بسطور كتابة الشعر الحديث، وهو ما حكم رواية (حجر على حجر) بطولها، وحكم فصل (خارج الزمن) من رواية نورا أمين. وقد يقال هنا إن نصف حجم كل من الروايتين كان سيتبدد لو كتبت السطور كالمعتاد، فلا تخسران شيئًا، وفي كل ذلك، كما في أغلب الروايات المشار إليها، ظل فعل الشعر عابرًا.

ما زال الكثير مما ينبغي قوله في العرس الروائي العربي، ومنه قيام روايات عديدة كليًا أو جزئيًا على الرحلة، كما في روايات (أمريكانلي) و (حجر على حجر) و (دارية) و (ذاكرة التيه) و (فخ الأسماء) و (وداعًا حمورابي) و (فخاخ الرائحة). ومثل الرحلة هي الحكاية، كما في روايات (قدم الحكمة) و (فخاخ الرائحة) و (أريانة). ولأننا في غمرة العرس الروائي، فمن السذاجة ـ على الأقل ـ بمكان أن تكون الإحاطة هدفًا. وبالتالي، فصوت النذير في هذا العرس، قد يتبدد أمام تمثيلاته التي رأينا في هذا الكتاب، فكيف بالأمر خارجه!

بعد هذا الذي تلامح لي من أسرار التخييل الروائي، أراني ألوّح بما كتبت مبكرًا ومرارًا، وآنس إلى ما كتب سعيد يقطين مشخّصًا التحدي الذي يواجه الرواية العربية، بالاستمرار في تجديد إمكاناتها وتقنياتها وعوالمها الحكائية وأشكال تعاملها مع التبدلات الواقعية الكبرى. فعلى الرغم من كل ما حققته الرواية العربية خلال عقود قليلة، أدركتها المنغصات. وفي الكثير من التمثيلات السابقة للعرس من ذلك ما فيه، كما رأينا. وقد شرعت بعض الأصوات الروائية الجديدة تصدع بذلك بدعوى التجاوز والقطيعة مع ما سبق، وهي الدعوى التي لا تؤكدها غالبًا نصوص أصحابها. إلا أن الأهم هو أن ترتقي الكتابة الروائية العربية، وأن يرتقي نقدها أيضًا، إلى مستوى التحدي، بتجديد الذات والتجربة قبل فوات الأوان. وهنا يصير النذير بشيرًا وهو يومئ ـ مثلًا ـ إلى قراءة المبدع لتجربته قراءة نقدية، أو التبصّر في التحولات المحلية والكونية، أو إلى نضج مساهمة الكاتبات، أو إلى غير ذلك من أسرار التخييل الروائي.

المحتويات